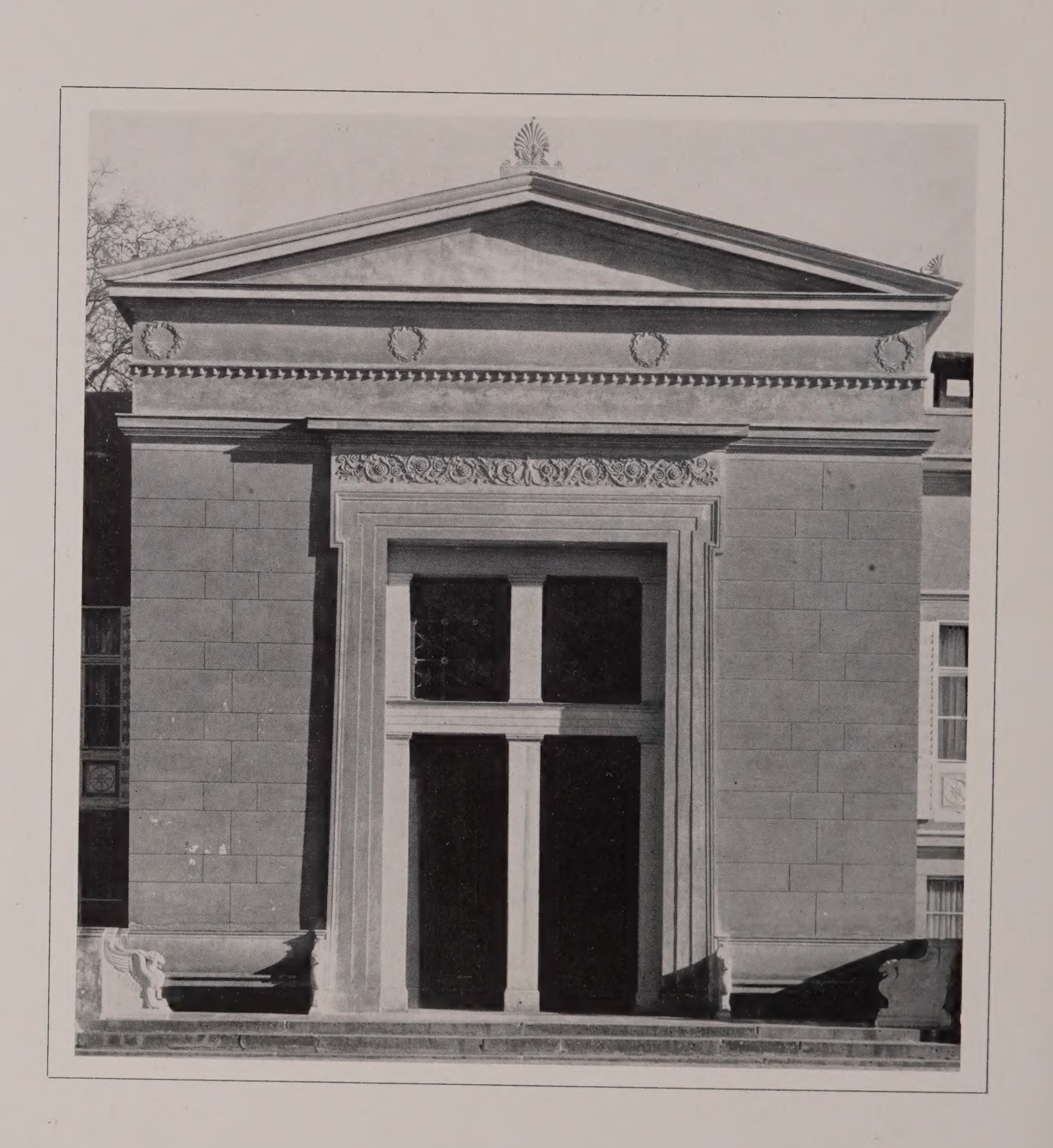
SCHINKEL

TRADITION UND DENKMALPFLEGE


U.I.C.L.
DEC 8 1982
LIBRARY

ARCHITEKTUR DER DDR 10'82

Preis 5,— Mark



Karl Friedrich Schinkel

Tradition und Denkmalpflege

Mit einer Schinkel-Biographie von Franz Kugler aus dem Jahre 1842

Titelbild:
Schnitt durch die Nikolaikirche in Potsdam.
Stich nach einer Handzeichnung von K. F. Schinkel

2. Umschlagseite:
Ansicht des rekonstruierten Portikus
des Schlosses Charlottenhof in Potsdam
Foto: Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci


1


2

Zum Wiederaufbau kriegszerstörter Denkmale in der DDR

Prof. Dr.-Ing. Ludwig Deiters, Generalkonservator
Institut für Denkmalpflege

Wenn wir heute vom Wiederaufbau kriegszerstörter Denkmale in der Deutschen Demokratischen Republik sprechen, müssen wir zunächst versuchen, uns die Situation unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg zu vergegenwärtigen.

Der Krieg, mit dem der Hitlerfaschismus ganz Europa überzog, hatte ein entsetzliches Erbe hinterlassen. Weit über fünfzig Millionen Menschen, darunter 20 Millionen Sowjetbürger, hatten den Tod gefunden. Allein der Luftkrieg, den Großbritannien und die USA gegen das faschistische Deutschland geführt hatten, hatte über 410 000 Menschen, davon etwa 100 000 Kindern das Leben gekostet. Die Luftangriffe hatten in den deutschen Städten fast 14 Millionen Menschen obdachlos gemacht, rund ein Fünftel des Hausbestandes ist vernichtet worden. Die Zerstörungen hatten speziell die Innenstädte mit ihren Ensembles von kulturhistorischen Bauten getroffen. So war Halberstadt zu 82 Prozent, Dessau zu 80, Dresden zu 60, Magdeburg zu 50, Berlin zu 32 und Rostock ebenfalls zu 32 Prozent verwüstet.

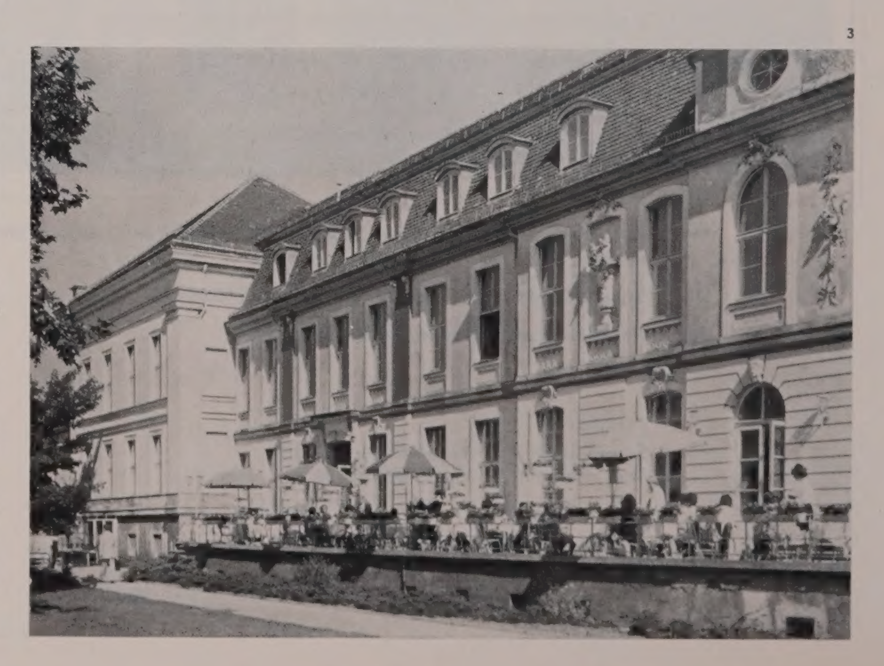
Unter Führung der Arbeiterklasse begannen alle antifaschistischen und demokratischen Kräfte in unserem Lande gemeinsam, die geistigen und materiellen Trümmer aufzuräumen, die die Vergangenheit hinterlassen hatte. Es ist dabei von Anfang an ein wichtiges, weltanschaulich fundiertes Ziel gewesen, in den Aufbau einer neuen Ordnung alle bedeutenden humanistischen und revolutionären Traditionen einzubeziehen. Aus diesem Blickwinkel wandte sich auch den Denkmalen der Geschichte und Kultur ein neuartiges gesellschaftliches Interesse zu. Die gesellschaftlichen Leitungen, die Aktivisten der ersten Stunde, die mit großer Anstrengung die Städte und Dörfer, die Wohnhäuser, die Arbeitsstätten und Gesellschaftsbauten für viele dringliche Lebensbedürfnisse wiederaufzubauen begannen, bezogen fast überall die Denkmale unmittelbar mit ein. Die sowjetische Militärverwaltung unterstützte sie darin, wie die Befehle der Stadtkommandanten zum Beispiel zum Wiederaufbau der Humboldt-Universität und des Zeughauses in Berlin, des Goethehauses und der Herderkirche in Weimar zeigen.

Die Politik der Erschließung des kulturellen Erbes und darin einbegriffen der Denkmalpflege hat dann die junge DDR seit ihrer Gründung im Jahr 1949 planmäßig weiterentwickelt. Die erste Kulturverordnung und die Denkmalschutzverordnung von 1952 weisen das ebenso aus wie die bekannten 16 Grundsätze des Städtebaus von 1951. Gerade das hierin enthaltene Bekenntnis zu den kompositionellen Eigenarten und den im Laufe der Geschichte angesammelten Werten der Städte war eine wichtige Voraussetzung zum Wiederaufbau der Denkmale, zur Erneuerung ihrer Wirkung in der städtischen oder dörflichen Umwelt.

So wurden Ideen zu einer großflächigen Umgestaltung der zerstörten Kerngebiete, die es anfangs angesichts der riesigen Zerstörungen hier und da gegeben hatte, bald wieder aufgegeben. Es entstanden Bebauungskonzeptionen, die von den Qualitäten der historischen Stadtgrundrisse ausgingen und nur dort korrigierten, wo gute Anschlüsse zwischen den älteren, den jüngeren und den neugeplanten Baugebieten gestaltet werden mußten oder breitere Straßen und weitere Plätze wünschenswert wurden.

In Berlin, der Hauptstadt der DDR, wurden die westlich gelegenen barocken Stadtteile der Friedrichstadt, der Dorotheenstadt und ihrer nördlichen Erweiterung über ein Tangentensystem mit den mittelalterlichen Stadtkernen von Kölln und Berlin und weiter mit den Stadtteilen öst-

3





4

1|2
Zerstörtes Hauptportal der ehemaligen Königlichen Bibliothek (1774 bis 1780, G. Ch. Unger). Die wiederaufgebaute „Kommode“ am Berliner Bebelplatz als wichtiger Bestandteil des wiederhergestellten Berliner Forums

3
Berlin. Ehemaliges Prinzessinnenpalais (1733 bis 1737, F. W. Dietrichs). Es wurde als Operncafé wiederaufgebaut.

4
Berlin. Altes Museum (1824 bis 1830, K. F. Schinkel) mit der 1981 restaurierten Vorhalle

5|6
Berlin. Ehemalige Neue Wache (K. F. Schinkel, 1816 bis 1818), heute Mahnmal für die Opfer des Faschismus und Militarismus



5



6

lich und nördlich des Alexanderplatzes verbunden. Gleichzeitig sind in einer inneren Abfolge von Straßen und Platzräumen wichtige kulturhistorische Bereiche, wie das Ensemble Rathaus und Marienkirche, der Lustgarten mit Dom und Museen, die Straße Unter den Linden mit dem Forum zueinander und zu den Neubauensembles wie dem Alexanderplatz und der Karl-Marx-Allee in Beziehung gesetzt.

Auch in Dresden umfaßt ein neues Ringstraßen- und Tangentensystem, zum Teil im früheren Bereich der Wälle angelegt, die historischen Kerne der Altstadt und der Neustadt. In ihrem Inneren sind wiederum Straßen- und Platzräume von innerstädtischer Dichte entstanden, für deren Erlebniswert die wiederhergestellten historischen Ensembles eine entscheidende Rolle spielen. So ist auch der Elbuferraum in seiner charakteristischen Gestalt wesentlicher Bestandteil der Dresdener Stadtkomposition geblieben, und es sind die Voraussetzungen für die schrittweise Wiederherstellung seiner großartigen Baudenkmale gegeben worden.

Als drittes Beispiel für den Neuaufbau einer zerstörten Stadt, der sich der historisch gewachsenen Stadtgestalt besonders verbunden zeigt, sei der von Neubrandenburg erwähnt. Innerhalb des Ringes der fast komplett erhaltenen mittelalterlichen Wälle und Mauern mit den berühmten vier Toren war die Bebauung zu 80 Prozent zerstört worden. Trotzdem wurde das besonders regelmäßige Straßengefüge aus dem 13. Jahrhundert als Denkmal des Städtebaus betrachtet und mit einer Bebauung versehen, die maßstäblich günstig, neue Leitlinien zu den Baudenkmalen bildet. Erst die Ringstraße außerhalb der Wälle wurde zum Standort größerer Baulichkeiten der heutigen Gesellschaft, womit Schritt für Schritt die Eigenart Neubrandenburgs eine neue Ausprägung erfährt.

Auf der Basis des Wiederaufbaus und des weiteren Ausbaus der Städte in ihrer historisch gewachsenen Eigenart vollzog und vollzieht sich der Wiederaufbau, die Pflege und gesellschaftliche Erschließung der Baudenkmale.

Es ist nach mehr als dreieinhalb Jahrzehnten wohl einmal angebracht, den Versuch zu machen, auf methodische Aspekte zurückzublicken und dabei bestimmte Lösungsmöglichkeiten und ihre Motive zu unterscheiden.

Ein entscheidendes Motiv der Bürger unserer zerstörten Städte und Dörfer war von den Anfangszeiten bis zum heutigen Tage der Wunsch, die unverwechselbare Gestalt der Denkmale für das charakteristische Bild der wiederentstehenden und sich entwickelnden Heimat neu zu gewinnen. Dieser Wille bezog sich in erster Linie auf die bedeutendsten Denkmale. Allen voran ist die Leistung der Bevölkerung Dresdens zu nennen. Trotz der ungeheuren Leiden und trotz der Schwere ihres damaligen Ringens um eine neue Existenz haben Tausende von Dresdnern sich an den Arbeiten des Enttrümmerns des Zwingers und der Bergung wertvoller Fragmente beteiligt.

Mit gleichem Mut haben die örtlichen Staatsorgane mit der Unterstützung der Bevölkerung in vielen anderen Städten und Dörfern schon in den schweren Anfangsjahren an den für die Geschichte und die Erscheinung ihrer Stadt wesentlichen Baudenkmalen eine große Aufbauarbeit geleistet.

Es sei noch einmal stellvertretend erinnert an den Wiederaufbau der Humboldt-Universität in Berlin und an den des Doms in Magdeburg, den Bomben und Luftminen schwer getroffen hatten.

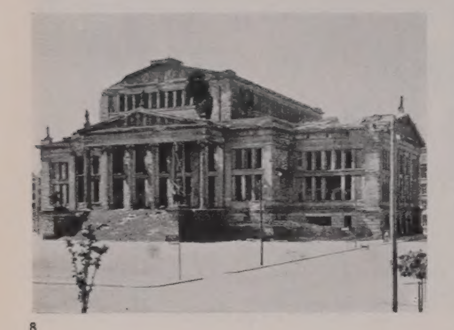
Diese Aufbauarbeit, die mit Einzelbauten begann, ist bald auf das Wiedergewinnen wertvoller Bereiche des Stadtbildes ausgedehnt worden.

In Magdeburg folgte dem Wiederaufbau des Domes die Restaurierung und Ergänzung der nördlichen Häuserzeile am Domplatz. Später wurde ein Charakteristikum der historischen Stadtlandschaft wiedergewonnen durch Bereinigung der Elbuferzone und Restaurierung weiterer Baudenkmale auf dem Rand des hohen Ufers, unter anderen des ehemaligen Liebfrauenklosters, der Petri- und der Wallonerkirche.

In Berlin folgte beim Wiederaufbau des Lindenensembles die Wiederherstellung der Oper, des ehemaligen Zeughauses, der ehemaligen königlichen Bibliothek und einiger Palaisbauten.

In Leipzig wurde im Bereich des Markt-

7|8
Berlin. Schauspielhaus am Platz der Akademie (1818 bis 1821, K. F. Schinkel). Es wird gegenwärtig in der äußeren Gestaltung vollständig restauriert und als Konzerthalle ausgebaut.



8



7

9
Potsdam. Kulturhaus „Hans Marchwitza" (1752, J. Boumann und C. L. Hildebrandt), entstanden durch den Ausbau der zerstörten Ruine des ehemaligen Rathauses am Alten Markt in Verbindung mit einem von G. W. v. Knobelsdorff erbauten Wohnhaus

platzes die Handelsbörse und das Gebäude der Waage wiederhergestellt. In Merseburg baute man den weitgehend zerstörten nördlichen Schloßflügel wieder auf, nicht zuletzt um das weithin sichtbare Bild des Schlosses über der Saale wiederzugewinnen.

Allen diesen hauptsächlich städtebaulich motivierten Wiederaufbaumaßnahmen ist im wesentlichen gemeinsam, daß man das Äußere der Baudenkmale möglichst vollständig restaurierte, das Innere jedoch fast immer schlicht entsprechend einer zeitgemäßen Nutzung ausbaute.

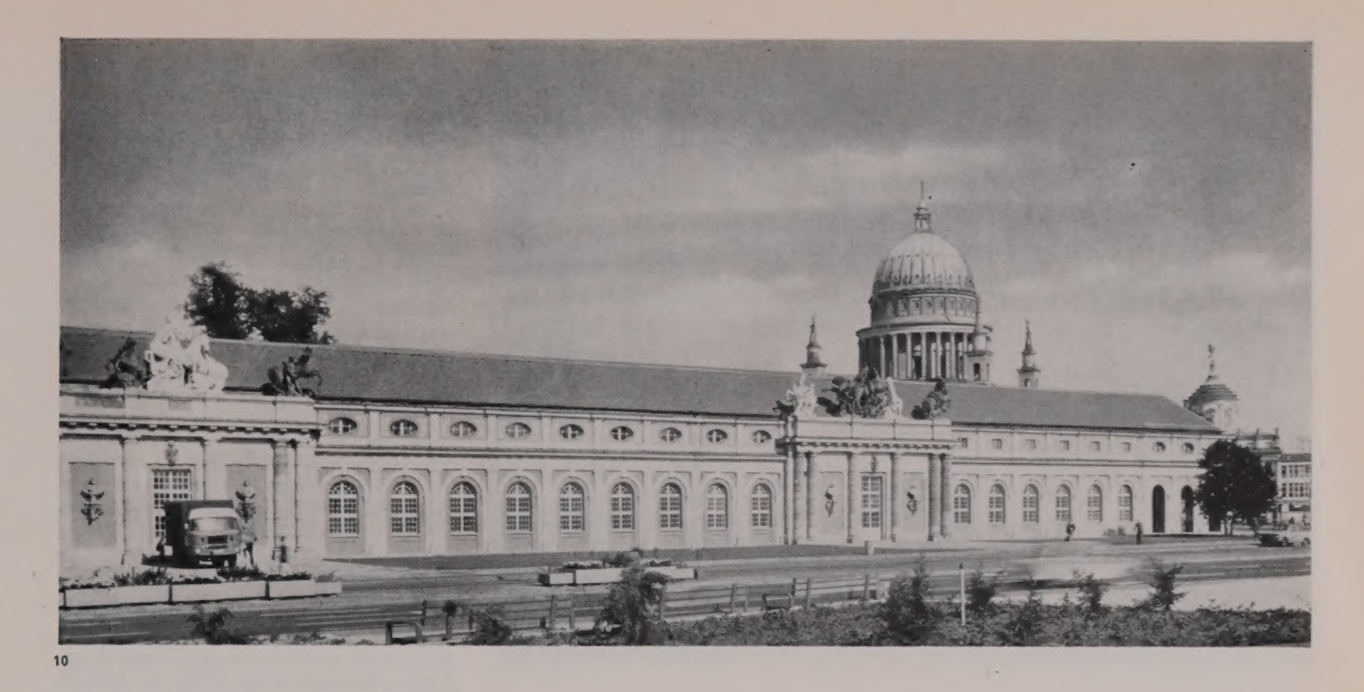
Bei der Wiederherstellung bestimmter, schwer getroffener Baudenkmale spielt die Möglichkeit einer Raumnutzung übrigens eine geringe oder keine Rolle. Bei ihnen ging es fast ausschließlich um die Wirkung im Stadtbild, in dem sie als Geschichtszeugnisse, oft als Wahrzeichen populär waren und sind. Ich meine Baudenkmale wie das Brandenburger Tor oder die Spittelkolonnaden in der Hauptstadt der DDR, Berlin, den Roten Turm in Karl-Marx-Stadt oder den gleichnamigen Turm in Halle.

Bei einer großen Gruppe von zerstörten Baudenkmalen waren die Wünsche nach Wiedergewinnung der gesellschaftlichen Funktion Hauptbeweggründe für den Aufbau. Das gilt besonders für einen großen Teil der traditionellen Rathäuser. Das ausgebrannte gotische Rathaus in Frankfurt (Oder) wurde zunächst unter Dach gebracht und in Nutzung genommen. Die Restaurierung der Giebel und die Rekonstruktion des Turmaufbaus erfolgten viel später. Das Rote Rathaus in Berlin wurde bevorzugt wieder aufgebaut und aus den besonderen Gründen der hauptstädtischen Repräsentation bis zur Turmspitze kontinuierlich restauriert.

An vielen anderen historischen Rathäusern von Wismar bis Eisenach, von Magdeburg bis Karl-Marx-Stadt beseitigte man in ähnlicher Weise die Kriegsschäden. Es

9





10

10
Potsdam. Marstall (1679 bis 1682, vermutl. von J. G. Memhard, Umbau 1746 nach einem Entwurf von G. W. v. Knobelsdorff), im Hintergrund die Kuppel der Nikolaikirche. Das im April 1945 beschädigte Gebäude wurde nach frühen Sicherungsarbeiten von den Staatlichen Restaurierungswerkstätten der VR Polen restauriert und dient jetzt als Filmmuseum.

11|12
Frankfurt (Oder) Rathaus. Zustand 1950 und gegenwärtiges Aussehen nach umfassender Restaurierung, bei der auch die ursprüngliche Farbigkeit wiederhergestellt wurde

gibt allerdings auch Fälle, in denen die nach den Kriegszerstörungen übbriggebliebenen Ruinen aufgegeben wurden, wie die der Rathäuser in Halle oder in Brandenburg. Das geschah teils aus technischen und wirtschaftlichen Zwängen, teils aber auch aus einer damals mitunter noch nicht ausreichend differenzierten Haltung zum historischen Erbe. Gemessen am großen Umfang der Leistungen zur Wiedergewinnung kriegszerstörter Baudenkmale waren solche Entscheidungen jedoch außerordentlich gering.
In der Reihe der Beweggründe zum Wiederaufbau von Denkmalen nimmt das Bekenntnis zu bestimmten humanistischen und revolutionären Traditionen, zum Leben und Wirken bedeutender progressiver Persönlichkeiten einen besonderen Platz ein.

Die mit dem Leben von Martin Luther und Johann Sebastian Bach verbundenen Häuser in Eisenach wurden nach den Kriegsbeschädigungen rasch wiederhergestellt. Umfangreiche Arbeiten sind zur Beseitigung der Kriegsschäden auch am Goethehaus in Weimar notwendig gewesen. Dort wurden die Rekonstruktionsarbeiten schon Ende der vierziger Jahre mit großer Sorgfalt an der äußeren und inneren Architektur durchgeführt.

11



12




13

14



13
Dresden. Gewandhaus (J. F. Knöbel 1768 bis 1770), 1945 ausgebrannt und als Hotel neugestaltet

14
Eisenach. Lutherhaus. Martin Luther hat 1498 bis 1501 hier als Schüler gewohnt. Das im zweiten Weltkrieg stark beschädigte Gebäude ist jetzt Gedenkstätte.

15|16
Magdeburg. Magdalenenkapelle und Petrikirche, zwei für die Elbsilhouette der Stadt charakteristische Kirchengebäude, nach der Zerstörung und dem Wiederaufbau (Abb. 16, rechts: Wallonerkirche)

17|18
Halberstadt. Liebfrauenkirche im zerstörten Zustand und nach der schlichten Wiederherstellung des Innenraumes 1956

Da ich bisher wegen der primären stadtgestalterischen Interessen hauptsächlich von der Wiederherstellung des Äußeren der Baudenkmale gesprochen habe, ist es notwendig, im weiteren einige Gedanken über die Behandlung des Inneren der wiederaufgebauten Denkmale darzulegen.

Einen großen Anteil an den wiederaufgebauten Baudenkmalen stellen die Kirchen. In ihrem Inneren waren durch die Zerstörungen große Teile der Ausstattungen und der Ausmalungen, besonders der des 19. Jahrhunderts, verloren gegangen. Aus denkmalpflegerischen wie vor allem auch aus ökonomischen Gründen war es angesichts der vielen Aufgaben naheliegend, in den ersten Wiederaufbauarbeiten die Innenrestaurierung so zurückhaltend wie möglich auszuführen. So ergänzte man, soweit es aus konstruktiven Gründen oder für die Raumwirkung notwendig war, die innenarchitektonische Gliederung. Es kam auch vor, daß man auf die Wiederherstellung zerstörter Gewölbe verzichtete und schlichte Holzdecken einfügte. Anstelle der aufwendigen Dekorationen des vorigen Jahrhunderts wählte man häufig leichte graue Lasuren auf Naturstein und Kalkfarbenanstriche in gebrochenem Weiß auf den Putzflächen. Erst nach und nach begann man, auf der Basis neuer Untersuchungsmethoden und Befunde die farbigen historischen Architekturfassungen zu rekonstruieren.
Bei anderen Arten von Baudenkmalen, zum Beispiel bei ehemaligen Palais, waren durch die einstige Kompliziertheit und geringere Widerstandsfähigkeit der inneren Architekturen die Voraussetzungen für eine zurückhaltende Rekonstruktion des Inneren meist wesentlich ungünstiger. In den meisten Fällen waren die Art oder die Ansprüche der vorgesehenen neuen Nutzung auch weitgehend abweichend von den früheren. Deshalb trugen die künftigen Nutzer und ihre Architekten oft mit Leidenschaft neue Vorstellungen von der Struktur und der künstlerischen Gestaltung eines erneuerten Innenausbaus vor. Neue funktionelle und architektonische Innengestaltungen entstanden hinter historischen Fassaden. Ich betrachte als ein frühes Beispiel das Weimarer Nationaltheater, das beim Wiederaufbau schon in den vierziger Jahren einen radikal modernen Zuschauerraum und entsprechende Foyers erhielt.

Weitere Beispiele für neue funktionelle Lösungen und zeitgenössische innenarchitektonische Auffassungen sind auch das Operncafé in Berlin, das in den Umfassungsmauern des ehemaligen Prinzessinnenpalais hineingebaut wurde, oder das Gewandhaus-Hotel in Dresden. Ein weiteres Beispiel von guter Qualität bietet das Kulturhaus „Hans Marchwitza" in Potsdam, das als Neuausbau hinter den

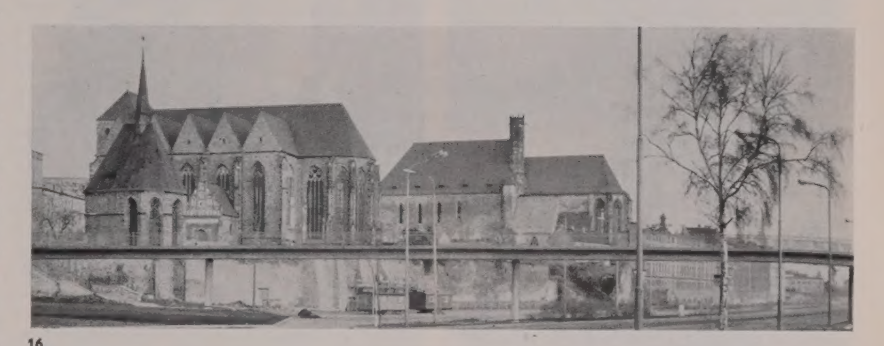
ausgebrannten Fassaden des einstigen Rathauses und eines von Knobelsdorff entworfenen Wohnhauses mit modernem Verbindungsbau entstand. Beispiele des modernen Ausbaus von baugeschichtlich bedeutenden „Umfassungsmauern“ setzen sich bis in unsere Tage fort. So wurde die Restaurierung der Fassade des ehemaligen Marstalls in Potsdam mit dem Neuausbau zum Filmmuseum verbunden.

Ebenso hat die Ruine des ehemaligen Blockhauses in Dresden wieder ein hohes Dach erhalten und ist in modernen Formen als Klubhaus der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft ausgebaut worden.

Die Linie der funktionellen und architektonischen Neugestaltung des Inneren war in den sechziger Jahren sogar an sehr bedeutenden kulturhistorischen Ruinen durchgesetzt worden. Ich denke dabei an das Alte Museum in Berlin. In dessen Inneren wurde nur die Rotunde erhalten. Ihr Gewölbe hatte den Brand überstanden, der Stuck ist nach erhaltenen Resten und Zeichnungen einschließlich der Malerei wiederhergestellt worden. Auf eine Rekonstruktion der innenarchitektonischen Gestaltung der Säle glaubte man verzichten zu müssen. Die allgemeine Meinung stand damals Rekonstruktionen entgegen. Auch schien sich eine Wiederherstellung der verlorengegangenen Innenarchitektur Schinkels samt ihren Pfeilerreihen mit der neuen Nutzung als Nationalgalerie, speziell mit der Ausstellung von Werken der zeitgenössischen Kunst, schlecht vereinen zu lassen.

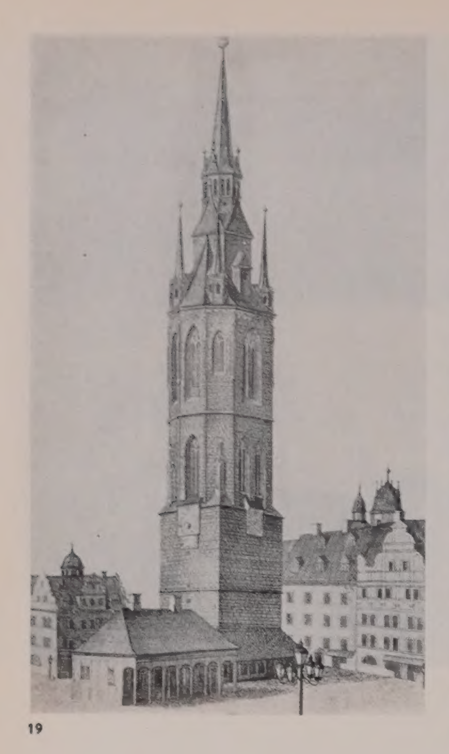
Im Alten Museum, wie in den meisten anderen Denkmalen ist Wert darauf gelegt


15


16

17

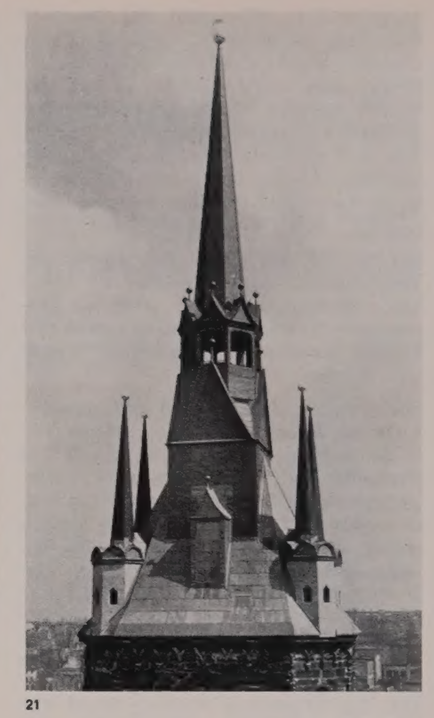

18

19



20



21

19|20|21
Halle. Roter Turm
Historischer Stich, Turmrest in gesichertem Zustand; rekonstruierte Turmspitze 1976

worden, die neuen Innenarchitekturen in ein ausgewogenes Verhältnis zu den historischen Fassaden zu setzen.

Vom Streben nach einer möglichst weitgehenden Harmonie zwischen dem erhaltenen historischen Außenbau und dem neuen Ausbau zeugt in besonderer Weise der Wiederaufbau der Deutschen Staatsoper in Berlin. Das ausgebrannte Innere war das Ergebnis zahlreicher Umbauten vom 18. bis in das 20. Jahrhundert gewesen. Er bot kaum einen strukturellen, geschweige denn einen künstlerischen Anhalt.

Für die notwendigerweise funktionell bestimmte neue Ausbaukonzeption wandten Richard Paulik und seine Mitarbeiter dann allerdings innenarchitektonisches Formengut Knobelsdorffs und seiner Zeitgenossen an, um auf diese Weise der Oper außen wie innen ein sich entsprechendes festliches Gepräge zu geben. Auch diese Methode hat ihre Kritiker gefunden. Das Ergebnis ist jedoch von der Bevölkerung als denkmalpflegerische Leistung angenommen worden. Als eine Nachfolge auf diesem Wege ist auch der gegenwärtige Neuausbau des ehemaligen Schauspielhauses von Karl Friedrich Schinkel auf dem Berliner Platz der Akademie in klassizistischer Innenarchitektur zu betrachten.

Mit der Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft in der DDR hat auch das Interesse an den Denkmalen und an der Methodik ihrer Pflege weiter zugenommen.

Damit sind die Anforderungen an die Konservierungs- und Restaurierungskonzeptionen für die noch wiederherzustellenden bedeutenden Baudenkmale gewachsen.

Die wohl zur Zeit umfangreichste und intensivste denkmalpflegerische Arbeit zur Rückgewinnung von im Kriege weitgehend zerstörten innenarchitektonischen Werten wird an der Semperoper in Dresden geleistet. Nachdem aus fast unkenntlichen Resten die stark farbige Innenarchitektur Sempers in den Foyers wiederhergestellt worden war, ist es auch möglich geworden, den vollständigen neu eingebauten Zuschauerraum im Sinne Sempers zu gestalten, bis hin zur Rekonstruktion des großen bemalten Plafonds.

Ein weiteres Beispiel ist die St. Wolfgangskirche in Schneeberg, eine der größten der erzgebirgischen Hallenkirchen, an der die langjährigen Arbeiten zur Wiederherstellung der Arkaden und des Daches heute mit einer gewissenhaften Rekonstruktion der steinernen Galerie und der Gewölbe fortgesetzt werden.

In diesem Zusammenhang möchte ich auf die umfangreichen Arbeiten hinweisen, die überall in unserer Republik mit großer Unterstützung der Bevölkerung geleistet wurden und werden, um die äußere und innere Architektur von historischen Wohnbauten wiederzugewinnen und mit dem Leben der Bewohner zu verbinden. Ich denke dabei an den Neuausbau von ausgebrannten historischen Wohnhäusern in Potsdam ebenso wie an die Rekonstruktion von Wohnungen in alten Bürgerhäusern der Städte Stralsund oder Görlitz. Gerade solche Arbeiten gehören zu der planmäßigen Einbeziehung aller kulturell und materiell wertvollen älteren Bauten in die weitere Gestaltung der Städte und Gemeinden, auf die die im Mai dieses Jahres beschlossenen „Grundsätze für die sozialistische Entwicklung von Städtebau und Architektur in der DDR" in so komplexer Weise orientieren.

Der Umfang der Kriegszerstörungen war auch am Denkmalbestand so ungeheuer groß, daß bis heute noch nicht alle Schäden überwunden werden konnten. Manche der Baudenkmale sind als Ruinen konserviert, wie die Klosterkirche in Berlin oder die Barfüßerkirche in Erfurt. An einigen ist der Wiederaufbau erst begonnen worden, wie an der Marienkirche in Prenzlau und der Marienkirche in Neubrandenburg, die beide wegen ihrer reichgeschmückten Ostgiebel so berühmt sind. Für manche Denkmale ist die Wiederherstellung erst in Vorbereitung, wie für das Schloß in Dresden und das Neue Museum auf der Museumsinsel der Hauptstadt. Große Anstrengungen sind noch erforderlich, um dort wiederaufzubauen, wo es noch möglich ist.

Wir können jedoch mit Stolz feststellen, daß im Zusammenwirken von politischen und staatlichen Leitungen, von Wissenschaftlern, Technikern und Facharbeitern, von Verfügungsberechtigten und Eigentümern, von gesellschaftlichen Kräften eine große Aufbauleistung an den kriegszerstörten Denkmalen geleistet worden ist. Die wiedergewonnenen Geschichts-, Bau und Kunstdenkmale spielen eine wichtige Rolle für die Lebensweise unserer Bevölkerung, gehören wesentlich mit zum Erlebnis unseres Landes auch für unsere Gäste aus aller Welt.

All die vielen Menschen, die die Denkmale erleben, gewinnen an ihnen Erkenntnisse zur Geschichte und zum Schöpfertum der Menschheit, gewinnen an ihnen das Gefühl der Verbundenheit mit allen humanistischen Bestrebungen und der Verpflichtung, zur weiteren gesellschaftlichen Entwicklung beizutragen. Die Tatsache, daß die Denkmale jedes Landes unersetzbarer Bestandteil des Weltkulturerbes sind, läßt sie völkerverständigend wirken. Eine solche Verständigung schließt die notwendige Erkenntnis ein, daß dieses gemeinsame Erbe des Schutzes vor Zerstörungen bedarf, vor allem des Schutzes vor den Zerstörungen, die neue Kriege mit sich bringen würden.

Es geht darum, durch das Eintreten für den Frieden das Leben der Menschen zu schützen und das im Laufe der Geschichte von den Menschen erarbeitete Kulturerbe zu wahren.

Auch diese Erkenntnis gehört zu den Erfahrungen, die aus der Rückschau auf unwiderbringlich Vernichtetes und aus den Mühen des Wiederaufbaus vieler zerstörter Denkmale gewonnen wurden.

Die Arbeit der Gesellschaft für Denkmalpflege – ein Beitrag des Kulturbundes der DDR zur sozialistischen Entwicklung von Städtebau und Architektur

Peter Rüegg, Leiter der Abteilung Denkmalpflege im Bundessekretariat des Kulturbundes der DDR
Sekretär des Zentralvorstandes der Gesellschaft für Denkmalpflege

Der Beschluß des Politbüros des Zentralkomitees der SED und des Ministerrates der DDR über die Grundsätze für die sozialistische Entwicklung von Städtebau und Architektur stellt Städte- und Verkehrsplaner, Architekten und Bauschaffende gleichermaßen vor Aufgaben, deren Lösungen jetzt gefunden werden müssen und deren Ergebnisse das Gesicht unserer Städte über die Jahrtausendwende hinaus prägen werden. Der Kulturbund der DDR als die Massenorganisation kulturell tätiger und interessierter Bürger der DDR nimmt an dieser Entwicklung regen Anteil. Städteplanung und Ortsgestaltung, die Errichtung großer Neubaugebiete und die Rekonstruktion unserer Altstädte betrachten wir auch in höchstem Maße als kulturpolitische Aufgaben und stellen uns in unserer Arbeit darauf ein. Der X. Bundeskongreß des Kulturbundes der DDR unterstrich dies in seiner gesamten Zielsetzung und Aussage.

Ein Beitrag besonderer Art, den der Kulturbund der DDR zur sozialistischen Entwicklung von Städtebau und Architektur leistet, ist die Arbeit seiner „Gesellschaft für Denkmalpflege". In der Arbeit dieser Gesellschaft widerspiegelt sich besonders eindeutig, wie eng verflochten und sich gegenseitig ergänzend oder bedingend städtebauliche und architektonische und kulturpolitische Fragen sind.

Vor 5 Jahren, am 3. 6. 1977, wurde die Gesellschaft für Denkmalpflege im Kulturbund der DDR gegründet. Dieser Gründung voraus gingen die verdienstvollen Arbeiten der Mitglieder des Zentralen Fachausschusses „Denkmalpflege", die innerhalb der Zentralen Kommission „Natur und Heimat" des Kulturbundes den Boden für die Gründung der Gesellschaft vorbereiteten und zu denen auch viele Architekten und Bauschaffende zählten.

Mit der Gründung der Gesellschaft für Denkmalpflege im Kulturbund der DDR wurde ein folgerichtiger Schritt getan, der den gewachsenen gesellschaftlichen Anforderungen und unserem Entwicklungsstand entsprach.

Wodurch war dieser Entwicklungsstand gekennzeichnet?

Das 1975 im Gesetzblatt Teil I Nr. 26 veröffentlichte „Gesetz zur Erhaltung der Denkmale in der Deutschen Demokratischen Republik" war zwar ein sehr wichtiges, jedoch nur ein äußeres Zeichen dieser Entwicklung. Entscheidender für die Notwendigkeit der Gründung der Gesellschaft für Denkmalpflege war das immer stärker werdende Engagement einer Vielzahl von Bürgern unserer Republik für die Erhaltung und Nutzung von Denkmalen.

Dieses Engagement, das verbunden war mit dem Wunsch breiter Bevölkerungskreise, selbst mit Hand anzulegen und aktiv zu helfen, brauchte einfach eine organisatorische Grundlage. Mit der Gesellschaft für Denkmalpflege im Kulturbund der DDR wurde eine solche Grundlage geschaffen.

„Die Gesellschaft für Denkmalpflege vereinigt Bürger aller Berufe und Altersgruppen, die an Denkmalen als Geschichtszeugnissen, an ihrem Bildungswert, ihrer Eigenart und Schönheit interessiert sind" – so heißt es in den Leitsätzen unserer Gesellschaft. Heute wirken mehr als 4500 Kulturbundmitglieder in über 300 Interessengemeinschaften, in Kreis- oder Bezirksvorständen oder in den speziellen Arbeitsgruppen beim Zentralvorstand der Gesellschaft für Denkmalpflege.

Denkmalpflege bedeutet für uns Arbeit in zwei wesentliche Zielrichtungen. Die Gesellschaft für Denkmalpflege sah und sieht ihre vornehmste und wichtigste Aufgabe in der ideologisch-interpretativen Seite der Denkmalpflege. Wir betrachten Denkmale als materielle Sachzeugen der Geschichte und wirken darauf hin, daß sie auch ihrem geschichtsbezogenen Zusammenhang erhalten und für die Öffentlichkeit erschlossen werden. Denkmale vermitteln ein Bild von geschichtlichen Zuständen und Verläufen. Über die Beschäftigung mit dem Denkmal vermitteln wir Geschichtskenntnisse und entwickeln das Geschichtsbewußtsein.

Denkmalpflege ist ihrer Natur nach eine Arbeit für den Frieden. Gesellschaftliche Aktivitäten, die auf den Erhalt und die sinnvolle Nutzung historisch wertvoller Bauwerke und Anlagen gerichtet sind, reihen sich unmittelbar ein in die vielfältigen Anstrengungen unseres Staates, den Frieden zu erhalten und die Kriegsgefahr abzuwenden.

Neben der ideologisch-interpretativen Seite der Denkmalpflege leisten unsere Freunde in vielen Orten eine große Anzahl von Aufbaustunden und praktischen Arbeitseinsätzen.

Da werden historische Haustüren in Güstrow, Bad Freienwalde, in Ribnitz-Damgarten und anderswo restauriert.

Da existiert in Görlitz ein Freundeskreis „Metallrestaurierung", der sich der Türbeschläge, Schlösser und Türklinken annimmt. Da arbeiten Woche für Woche Jugendliche unter Anleitung einer über 70jährigen Bundesfreundin an der Nutzbarmachung der Burgruine in Burglohra im Kreis Nordhausen.

Da werden in Lengefeld im Bezirk Karl-Marx-Stadt – wie auch in vielen anderen Orten der DDR – technische Denkmale liebevoll gepflegt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Das Kalkwerk in Lengefeld ist neben einem Zeugnis der Technikgeschichte auch ein Zeugnis der politischen Geschichte: Hier wurden während des Krieges unersetzbare Werke der Dresdner Gemäldegalerie eingelagert und später durch Soldaten der Roten Armee und sowjetische Kunsthistoriker und Restauratoren gerettet.

Erst kürzlich trafen sich in Neubrandenburg Denkmalpfleger mit den Mitarbeitern der Nationalen Front, um darüber zu beraten, wie wir unsere Aktivitäten noch besser im Rahmen des Wettbewerbs „Schöner unsere Städte und Gemeinden – Mach mit" zur Geltung bringen können.

Denkmalpflege ist für uns ein gesellschaftlicher Prozeß, an dem wir mit einer Reihe anderer Partner in enger Wechselbeziehung und uns gegenseitig unterstützend zusammenarbeiten.

Diese Partner – zu denen in erster Linie die für Denkmalpflege und Bauwesen zuständigen Staatsorgane mit ihren nachgeordneten Einrichtungen, ferner die wissenschaftliche Einrichtung des Ministers für Kultur, das Institut für Denkmalpflege und natürlich nicht zuletzt die Eigentümer, Rechtsträger oder Verfügungsberechtigten von Denkmalen gehören – sehen in der Gesellschaft für Denkmalpflege einen nicht immer bequemen, aber letztlich doch sehr nützlichen Freund und Helfer. Zu all diesen Partnern unterhält die Gesellschaft für Denkmalpflege gute und wechselseitige Beziehungen. Viele Vertreter dieser Partner arbeiten in den Vorständen der Gesellschaft mit.

Die Arbeiter-und-Bauern-Macht ist der Sachwalter auch des Denkmalerbes unseres Volkes. Die Staatsorgane können sich auf die Leistungsbereitschaft und die Mitarbeit der gesellschaftlichen Kräfte verlassen.

Wir sind stolz darauf, daß in der Regel die von den zuständigen Räten berufenen Kreis- bzw. Ortsdenkmalpfleger von uns vorgeschlagen und benannt wurden. In vielen Kreisen treffen die Büros für Städtebau, die Kreisarchitekten, die Kreisbauämter aber auch die Kreisplankommissionen keine ein Denkmal betreffende Entscheidung, ohne sich vorher mit den Vorständen der Gesellschaft für Denkmalpflege zu konsultieren.

Die Mitglieder der Interessengemeinschaft der Gesellschaft für Denkmalpflege unterstützen die Staatsorgane bei der Ausgabe der Denkmalerklärungen, bei der gesetzlich vorgeschriebenen Kennzeichnung der Objekte mit dem international üblichen blau-weißen Schild oder bei der Anlegung von historischen Lehrpfaden durch die Stadt.

Beim Zentralvorstand der Gesellschaft für Denkmalpflege gibt es einige Arbeitsgruppen, die in ihrer Zielstellung sehr den Struktureinheiten des Bundes der Architekten der DDR ähnlich sind.

Eine Arbeitsgruppe „Städtebau und Architektur" befaßt sich mit den Fragen der Denkmalpflege im Zusammenhang mit der Stadtplanung und Ortsgestaltung. Besonders historische Stadtkerne und Denkmalschutzgebiete in Städten sind der Arbeitsgegenstand dieser Expertengruppe, zu der Denkmalpfleger und Architekten aus allen Bezirken der DDR gehören. Eine Fachtagung im Nordharz im Vorjahr und eine Beratung in Görlitz und Bautzen in diesem Jahr gehörten zum Arbeitsplan dieser Arbeitsgruppe.



Prof. Dr. habil. Dr. h. c. Werner Hartke, Vorsitzender des Zentralvorstandes der Gesellschaft für Denkmalpflege, anläßlich der Goethe-Ehrung der Gesellschaft 1982 in Weimar

Eine weitere Arbeitsgruppe beim Zentralvorstand der Gesellschaft für Denkmalpflege befaßt sich mit Denkmalen der Produktions- und Verkehrsgeschichte, kurz „technische Denkmale" genannt.

Hier werden die Sachzeugen der Entwicklung der Produktivkräfte untersucht; in enger Zusammenarbeit mit dem Institut für Denkmalpflege werden Windmühlen und Bergwerke, Bahnhöfe und Fabrikgebäude auf ihre historische Aussagekraft und mögliche gesellschaftliche Nutzung hin untersucht.

Zwei weitere Arbeitsgruppen mit Fachleuten aus allen Bezirken der DDR stehen kurz vor ihrer Konstituierung. Das ist einmal eine Gruppe, die sich mit historischen Parks und Denkmalen der Landschafts- und Gartenarchitektur befassen wird, sowie eine weitere Arbeitsgruppe, deren Arbeitsgebiet die sogenannte Volksarchitektur sein wird. Hier konzentriert man sich besonders auf ländliche Bauten.

In der Gesellschaft für Denkmalpflege im Kulturbund der DDR wirken viele Architekten mit, die teils aus persönlicher Neigung, teils durch ihre Dienststellung als Stadt- oder Kreisarchitekt oder als Mitarbeiter der Büros für Stadtplanung zu dieser gesellschaftlichen Arbeit fanden.

Viele Mitarbeiter der Bauämter sind aktive Denkmalpfleger und zwei Bezirksbaudirektoren sind Vorsitzende der Bezirksvorstände der Gesellschaft für Denkmalpflege in ihrem Bezirk.

Wünschenswert wäre eine stärkere Mitarbeit von Architekten aus den Projektierungsbüros und von Ingenieuren aus den bauausführenden Betrieben.

Was wünscht sich die Gesellschaft für Denkmalpflege hinsichtlich der Zusammenarbeit mit den Architekten und Bauschaffenden?

– Mehr gemeinsame Veranstaltungen mit dem Ziel, daß die sozialistische Erbepolitik geistiges Eigentum aller mit Entwurf, Gestaltung und Ausführung befaßter Bauschaffender wird.

– Mehr Gespräche, Rückfragen und Absprachen, wenn es um historisch wertvolle Bausubstanz geht, ganz besonders in der Phase der Vorbereitung von Rekonstruktions- und Neubaukomplexen.

– Mehr gestalterische und funktionelle Lösungswege für das unter Denkmalschutz stehende Wohnhaus, um das Einmalige und Schöne einer historisch gewachsenen Stadt bei gleichzeitigem ökonomisch vertretbaren und modernen Ansprüchen genügenden Wohnkomfort zu erhalten.

Die Gesellschaft für Denkmalpflege im Kulturbund der DDR ist bemüht, besonders Jugendliche für ihre Arbeit zu gewinnen. Diesem Ziel diente ein „Treffen junger Denkmalpfleger", das wir 1981 zu Ehren Karl Friedrich Schinkels in Berlin durchführten.

1982 trafen sich die jungen Denkmalpfleger in Weimar, um Johann Wolfgang von Goethe zu ehren.

Der sozialistische Staat und die Partei der Arbeiterklasse haben die Pflege des deutschen und internationalen Kulturerbes zum erklärten Ziel ihrer Arbeit gemacht. Die Gründung des „Nationalen Rates der DDR zur Pflege und Verbreitung des deutschen Kulturerbes" leitet sich deshalb auch direkt aus den Grundsätzen des Parteiprogramms der SED und der Verfassung der DDR ab.

Die gesellschaftlichen Kräfte sind aufgerufen, mit ihren Mitteln diesen Prozeß aktiv zu unterstützen. Und wenn wir von Denkmalen sprechen, wie kann das besser geschehen, als in enger Zusammenarbeit zwischen Architekten, Bauschaffenden und Denkmalpflegern?

Karl Friedrich Schinkel und die Denkmalpflege

Prof. Dr.-Ing. Ludwig Deiters
Generalkonservator
Institut für Denkmalpflege

Aus einem Vortrag zum Wissenschaftlichen Kolloquium der Bauakademie der DDR anläßlich der Schinkel-Ehrung 1981 in Berlin

Karl Friedrich Schinkel war, wie seine Freundschaft mit dem Schriftsteller und Verleger der Aufklärung Friedrich Nicolai, mit David und Friedrich Gilly, mit Peter Christian Wilhelm Beuth und anderen zeigt, eng mit dem progressiven Bürgertum verbunden. Er teilte dessen politische Interessen und geistige Auffassungen, die die Erforschung der geschichtlichen Entwicklung einschlossen. Er als Architekt wandte dabei besondere Aufmerksamkeit den Zeugnissen der Architektur und der bildenden Künste aus der Vergangenheit zu. Er begeisterte sich auf seinen Reisen ebenso an den Werken des klassischen Altertums wie an denen des Mittelalters und der Renaissance. Indem er sie als wichtigen Bestandteil der Städte und der Landschaften beschrieb und zeichnete, bekannte er sich zu ihnen und trat im Laufe seines Lebens immer engagierter für ihre Erhaltung, ihre Wiederherstellung und geistige Erschließung ein.

Im Jahre 1815 besichtigte er in seiner Eigenschaft als Baurat in der Oberbaudeputation die Schloßkirche in Wittenberg und verschiedene andere Monumente, die dringend der Wiederherstellung bedurften.

Diese Besichtigungen veranlaßten ihn, einen „Plan für die Erhaltung aller Denkmäler und Altertümer unseres Landes" zu entwickeln. Schinkel macht diesen Plan neben dem Bericht über die Wittenberger Schloßkirche zum Gegenstand eines Schreibens seiner Institution an das Ministerium des Innern. In großen Zügen, zum Teil detailliert, legt er eine politisch und fachlich fundierte Konzeption zur Denkmalpflege vor, deren Zielstellungen auch heute noch mit Recht unser Interesse gilt. Schinkel geht in seinen Darlegungen von der politischen Bedeutung aus, die er und seine Zeitgenossen den Denkmalen beimessen.

Er macht Front gegen die – wie er sagt – „Stürmenden", welche nur wegen eines „eingebildeten Vorteils" hartnäckig versuchen, Denkmale durch Abriß oder Verstümmelung aus ihrem Weg zu räumen. Er stellt fest, daß ihnen bisher keiner zur „Verteidigung" hinreichend ausgerüstet entgegenstand.

„So geschah es", schreibt Schinkel weiter, „daß unser Vaterland von seinem schönsten Schmuck so unendlich viel verlor, was wir bedauern müssen, und wenn jetzt nicht ganz allgemeine und durchgreifende Maßregeln angewendet werden, diesen Gang der Dinge zu hemmen, so werden wir in kurzer Zeit unheimlich nackt und kahl, wie eine neue Colonie in einem früher nicht bewohnten Lande dastehen". Schinkel bezeichnet also die Denkmale als den schönsten Schmuck des Vaterlandes und den Mangel an Zeugnissen der Geschichte in einem Lande als unheimlich, d. h. nicht heimatlich. Er vertritt die Meinung, daß es wichtig für die Menschen sei, kulturhistorische Werte in ihrer Heimat zu besitzen, auch im weiteren Verlauf seiner Gedanken, indem er ablehnt, Kunstgut „von seiner Stätte fort in das große Museum der Hauptstadt zu schleppen". Schinkel fährt hierzu fort: „Außerdem, daß dieses Verfahren eine Herabwürdigung ganzer Bezirke, Städte und Ortschaften andeutet, die sich ehemals des Besitzes ehrwürdiger Andenken ihrer früheren Geschichte erfreuten, durch deren Anblick insbesonderheit bei jungen Gemüthern so viel Herrliches angeregt wird, so verlieren diese Gegenstände durch die Veränderung ihres ursprünglichen Ortes einen großen Teil ihrer Bedeutung in der fremden Umgebung ...".

Diese Worte Schinkels weisen wiederum auf die Freude hin, die der Besitz geschichtlicher Zeugnisse den Menschen an jedem Ort bringt. Und wenn er feststellt, daß die historischen Bau- und Kunstwerke besonders die jungen Gemüter zu Herrlichem anregen, so bezieht er sich auf die Impulse zur ästhetischen Bildung und ethischen Erziehung, die von ihnen ausgehen.

Am nachdrücklichsten weist Schinkel auf die Bedeutung der Denkmale mit seiner prinzipiellen Aufgabenstellung zum Denkmalschutz hin, indem er formuliert: „Nachdem durch ... Verzeichnisse eine Übersicht erlangt, ließe sich nun ein Plan machen, wie diese Monumente gehalten werden könnten, um das Volk anzusprechen, nationale Bildung und Interesse an das frühere Schicksal des Vaterlandes zu befördern."

Von diesem Standpunkt aus forderte Schinkel in seinem Schreiben den Aufbau von örtlichen Schutzdeputationen. Er meinte damit örtliche Kommissionen, die mit Aufsichtsrechten, mit Vollmachten zur Erfassung der Denkmale und zur Prüfung von Maßnahmen an ihnen ausgestattet sein sollten.

Bezeichnenderweise sieht er diese Deputationen im Zusammenhang mit den örtlichen Selbstverwaltungsorganen, die soeben im Zuge der Steinschen Reformen entstanden waren. So schreibt Schinkel:

Schinkel leitete 1817 die Inventarisation des Klosters Chorin ein und forderte, ihm als „Denkmal alt nationaler Geschichte" ein angemessenes Aussehen zu geben. Die 28 erhalten gebliebenen Schinkel-Zeichnungen im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin enthalten Lageplan, Grundrisse und Schnitte sowie Gesamtansichten.

1
„Innere Ansicht der Kirche in Chorin". Zeichnung von K. F. Schinkel

2
Brandenburg. Dom. Westfront und Turmhelm nach Angaben von Karl Friedrich Schinkel

3
„Hauptansicht des Klosters Chorin vom Felde gesehen". Zeichnung von K. F. Schinkel

2




3

„Es scheint notwendig ...„ daß eigene Behörden geschaffen werden, denen das Wohl dieser Gegenstände (der Denkmale und der Altertümer) anvertraut wird, und es werden sich in den Gemeinden ohne Zweifel tüchtige Männer genug erbieten, die eine solche Ehrenstelle bei diesen Behörden mit Freuden und mit demselben guten Geiste übernehmen, wie andere die Verwaltung des Gemeingutes in den städtischen Verfassungen, Schutzdeputationen aus den verschiedensten Ständen zusammengesetzt, würden also diese Behörden sein."

Schinkel wünscht unter anderem Lehrer, Baumeister und Künstler in die Schutzdeputationen einbezogen zu sehen. Die Schutzdeputationen sollten den Provinzialregierungen unterstellt werden. „Es wäre", fährt Schinkel fort, „für die Schutzdeputationen als für die Regierungen und besonders die hierin beschäftigten Räthe ganz ausdrücklich zu bestimmen, daß kein Schritt ohne genaue Anzeige und Rückfrage höheren Ortes getan werde." Eine solche Rückfrage bei der Oberbaudeputation machte eine königliche Kabinettsorder den Provinzialregierungen zur Pflicht. Sie wurde Schinkel in einem gewissen Umfang zur Grundlage für sein persönliches Einwirken auf die Anfänge der praktischen Denkmalpflege. Der Aufbau einer demokratischen Basis mußte in jener Zeit der Restauration jedoch ausbleiben.

Interessant ist die Aufzählung dessen, was Schinkel zur Aufnahme in die Denkmalverzeichnisse schon 1815 empfahl. Er nannte: „Bauwerke, sowohl in vollkommen erhaltenem Zustande als in Ruinen liegend, von allen Gattungen als Kirchen, Capellen, Kreuzgänge und Klostergebäude, Schlösser, einzelne Wahrten, Tore, Stadtmauern Denksäulen, öffentliche Brunnen, Grabmale, Rathäuser, Hallen usw."

Er wies damit in großer Breite auf Werke der Baukunst hin, meinte aber nicht nur den künstlerischen Wert, sondern auch die geschichtliche Aussage, besonders bei den städtischen Rathäusern, den Denksäulen und Grabmalen. Im weiteren zählt er mit großer Ausführlichkeit die künstlerisch wertvolle Ausstattung der Baudenkmale auf.

Schinkels Konzeption für die Restaurierung und kulturelle Erschließung ist auf die Monumente und Kunstwerke der vorabsolutistischen Zeit orientiert. Für diese ist sie von einer sehr hohen geistigen Erwartung.

So schreibt Schinkel zur Restaurierung der künstlerischen Ausstattung der Baudenkmale: „Jedem Bezirk müßte das Eigenthum dieser Art als ein ewiges Heiligtum verbleiben; jedoch müßten diese mannigfaltigen Gegenstände, welche zum Theil durch die Schicksale der Zeit ungenießbar, sehr häufig unkennbar für das Volk geworden und deshalb bis jetzt für dasselbe beinah verloren waren, demselben in einer erneuten Gestalt vom Staate wiedergegeben werden. Dies würde nun vorzüglich dadurch zu erreichen sein, daß diese verlorenen Schätze wieder an das Licht gezogen würden, daß Anstalten getroffen würden, sie auf geschickte Weise, so weit es bei diesem schwierigen, für den Wert der Sachen selbst gefährlichen Geschäft möglich ist, wieder in ihrem alten Glanz herzustellen ..."

Interessant an dieser Konzeption ist das Ziel, das in seinem Aussage- und Kunstwert geminderte oder unkenntlich gewordene Kulturgut in seine ursprüngliche Wirkung zurückzuversetzen, also zu restaurieren und nicht etwa nur als Fragment zu konservieren. Schinkel fordert die Restaurierung im Interesse des Volkes und zieht in Betracht, daß der Staat sie als kulturelle Leistung veranlassen und finanzieren könnte. In methodischer Hinsicht macht er auf die Schwierigkeit, die besondere Verantwortung aufmerksam, die der Restaurator trägt, wenn er die originale Substanz des Kulturgutes bearbeitet, um es in „seinem alten Glanz" wiederherzustellen.

Dieser Verantwortung gibt Schinkel allerdings bei Baudenkmalen einen weiten Spielraum. Es wirkt sich auch hier aus, daß er und seine Zeitgenossen zumeist den barocken Veränderungen und Ausstattungsstücken ihre Achtung versagen. Schinkel entwickelt im Zusammenhang mit praktischen Aufgaben seine Methode der Baurestaurierung. Zunächst strebte er danach, den mittelalterlichen Bestand festzustellen, um ihn in „Reinheit" wiederherzustellen.

Hiermit waren vor allem die wichtigen bautechnischen Sicherungs- und Wiederherstellungsarbeiten gemeint, die tatsächlich in großem Umfang und in größtmöglicher Werktreue durchgeführt wurden. Der Reinheit zuliebe wurden leider auch barocke Ausstattungen geopfert und neugotische Details anstelle verlorener oder beschädigter originaler hinzugefügt. Als weiteren notwendigen Schritt der Restaurierungen betrachtete Schinkel das „Aufräumen der Grundform", in Bereichen, die durch späteren Umbau „zweifelhaft geworden waren".

Diese Aufgabenstellung führte zum Beispiel beim Brandenburger Dom zur Gestaltung der unfertigen Westfront in den klassizistisch beeinflußten Formen der Neugotik aus Schinkels Zeit. Gleichzeitig wurde anstelle der welschen Haube auf den Nordwestturm ein steinerner gotischer Helm gesetzt.

Schinkel setzte sich, wie sich bereits zeigte, nicht nur für die Erhaltung und Restaurierung der Bauwerke, sondern auch für die Restaurierung der künstlerischen Ausstattung ein. Er wünschte, die Attraktivität der Baudenkmale durch die Einordnung von Werken der bildenden und angewandten Kunst zu erhöhen. „Die Nebenhalle mancher schönen alten Kirche, mancher schöne Raum in einem Klostergebäude oder altem Schloß würde für diesen Zweck anwendbar sein", um — wie Schinkel schreibt — „die Kunstschätze des Ortes ... in einer schönen Ordnung" aufzustellen.

Mit solchen Vorschlägen gibt Schinkel nicht nur Hinweise für die kulturelle Erschließung der Baudenkmale, sondern auch für die Entstehung der Heimatmuseen, an denen unser Land so reich ist.

Karl Friedrich Schinkels Gedanken zur Denkmalpflege waren programmatisch, umfassend und reichten weit über seine Zeit hinaus. Zum Aufbau der Schutzdeputationen und zur Verwirklichung anderer Elemente seines Systems der staatlichen Denkmalpflege kam es unter der preußischen Monarchie nicht. Und doch kam es im Verfolg der von ihm vorgetragenen Ideen, getragen von progressiven Kräften, zu zahlreichen denkmalpflegerischen Leistungen.

Die Ergebnisse, die stilistischen Eigenarten der Restaurierungen Schinkels, seiner Zeitgenossen und Schüler sind selbst zu einem wichtigen Teil der Baugeschichte geworden, zu einem Erbe, das wir uns interpretierend aneignen. Darüber hinaus gehören die progressiven Gedanken Schinkels zu den besten Traditionen, die in der Denkmalpflege der DDR lebendig geblieben sind. Sie sind einbezogen in unsere denkmalpflegerische Methodik, die sich entsprechend den Aufgaben die sozialistische Gesellschaft zur Aneignung des Kulturerbes stellt.



4 Brandenburg. Dom. Blick nach Westen auf die nach Angaben von Schinkel gestaltete Orgelempore. Der Baumeister hat Wert auf die Erhaltung bestimmter barocker Ausstattungsstücke (rechts) gelegt.

Es gibt eine ästhetische Größe des Materials oder vielmehr ein Größen-Verhältnis. Also nicht bloß die Hauptmassen eines Bauwerks in den hervortretenden Details sind in Verhältnis zu bringen, das gemeine Material der Massen selbst ist zu kalkulieren.
K. F. Schinkel

Wiederaufbau der Nikolaikirche in Potsdam

Peter Goralczyk
Institut für Denkmalpflege Berlin



Am 2. Mai 1981 wurde die 1945 stark zerstörte protestantische Hauptkirche der Stadt Potsdam, die Nikolaikirche am Alten Markt, errichtet 1830 bis 1835 nach Entwürfen von Karl Friedrich Schinkel und vollendet 1843 bis 1849 unter der Leitung von Ludwig Persius und Friedrich August Stüler, als Gemeindezentrum für die drei Innenstadtgemeinden St. Nikolai, Heiligengeist und Teltower Vorstadt wiedereröffnet. Eine mutige und mit viel Vertrauen auf die Zukunft bereits 1947 begonnene Wiederaufbauarbeit war damit erfolgreich abgeschlossen. Der bedeutendste Bau Schinkels in Potsdam (1) konnte seiner ursprünglichen Bestimmung wieder zugeführt werden.

Das architektonische Bild der Stadt, das heute in großen Teilen von neuen modernen Bauten bestimmt wird, in dem aber auch bedeutende Bereiche mit denkmalwerter Substanz mitwirken, wird durch die wiederaufgebaute Nikolaikirche außerordentlich bereichert. Der aus klaren spannungsvoll aufeinander bezogenen geometrischen Formen gebildete Baukörper mit dem kubischen, mit einem Portikus geschmückten Unterbau, aus dem der Tambour mit der Ringkolonnade und über einer Attika die Kuppel mit der Laterne herauswachsen, vollendet das erhalten gebliebene Ensemble der historischen Bauten am Alten Markt.

Mit der Nikolaikirche bekam die Stadt ihre Kuppel zurück und damit den wichtigsten Bezugspunkt der Stadtmitte zur umgebenden Landschaft (2). Kuppeln sind im 17. und 18. Jahrhundert im allgemeinen im Zusammenhang mit Architekturachsen geplant und gebaut worden. Sie sollen im Zentrum oder am Endpunkt einer repräsentativ ausgebauten Straße den alles überragenden Blickpunkt bilden. Die Kuppel der Potsdamer Nikolaikirche ist dagegen, ohne daß je an eine Achse gedacht war, in die Stadtsilhouette hineinkomponiert worden, nachdem sich bei den Planungen herausgestellt hatte, daß hier in einzigartiger Weise die Möglichkeit bestand, die Stadtmitte zu betonen und einen Bezugspunkt zur Landschaft zu schaffen (3).

Der Außenbau

Die Form der Nikolaikirche war das Resultat eines langen und komplizierten Entwurfs- und Entstehungsprozesses. Ihre Gestalt wuchs in Etappen von 1795 bis 1850, wobei die sich verändernden Funktions-, Konstruktions- und Formvorstellungen ihre Spuren am Bau hinterlassen haben. Das war jedoch nicht nur in der Entstehungsgeschichte des Baues so, sondern wiederholte sich auch in der langjährigen Restaurierungsgeschichte. Am 3. September 1795 war die barocke Nikolaikirche am Alten Markt in Potsdam abgebrannt. Sofort nach dem Brand begannen die Überlegungen

1
Blick auf die wiederhergestellte Nikolaikirche



2

2
Potsdamer Stadtzentrum. Blick von der Freundschaftsinsel

zu einem Wiederaufbau. Es gab den Wunsch, die Kirche auf den noch vorhandenen Grundmauern weitgehend in der alten Form wiederzuerrichten. Andererseits forderte man aber auch einen Neubau in moderneren Formen. Eine Vorentscheidung für den Neubau war der Entschluß vom Jahre 1796, die Ruine abzutragen, da die Steine für die Erweiterung des Potsdamer Stadttheaters benötigt wurden. Aus den Vorentwürfen ragt die Zeichnung des jungen Friedrich Gilly vom Jahre 1797 heraus, in der er einen Neubau in rechteckigen Formen vorschlägt mit einem Portikus als Eingang und der Andeutung eines Tambours über dem kubischen Unterbau, der offenbar eine flache Kuppel verbirgt, mit der der Innenraum überdeckt werden sollte. Dieser von der Revolutionsarchitektur beeinflußte Vorschlag wurde richtungweisend für die später ausgeführten Entwürfe K. F. Schinkels (4).

Die Überlegungen in dieser frühen Entwurfsphase liefen darauf hinaus, mit einem mäßig hohen Baukörper ohne einen Turm die Platzwand des Alten Marktes dem Fortunaportal des Schlosses gegenüber zu schließen. Als sich dann 1826 der König bereit erklärte, den Bau als die protestantische Hauptkirche der Stadt wieder aufbauen zu lassen, hatten sich die Vorstellungen von städtebaulicher Gestaltung für diesen Punkt der Stadt verändert. Der Stadt mit dem Kirchenbau am Alten Markt in dem vielfältigen Bezugssystem der sich ergebenden und geplanten Sichtachsen aus der gestalteten Landschaft in der Umgebung Potsdams heraus einen Blick in der Form eines Kuppelbaues zu geben, der die Stadtkrone bilden konnte, wurde das Ziel der Planungen Schinkels und seines Mäzens, des Kronprinzen und späteren König Friedrich Wilhelm IV. Sie mußten sich dabei gegen die Vorstellungen des regierenden Königs Friedrich Wilhelm III. durchsetzen, der eine bescheidene Basilika mit zwei niedrigen Türmen anstrebte. Schinkel und der Kronprinz konnten ihre Vorstellungen vorerst nur zum Teil verwirklichen. Die nach langen Auseinandersetzungen 1830 bis 1835 errichtete Kirche war zwar auf die Kuppel hin konzipiert, es wurde aber nur der Unterbau fertiggestellt. Er war als Zentralbau über dem griechischen Kreuz mit großen, die Kreuzarme überspannenden Gurtbögen so angelegt, daß der Tambour und die Kuppel später einmal, wenn der Wunsch dazu bestand und wenn es die finanziellen Mittel zuließen, errichtet werden konnten. Der im Inneren kreuzförmige, außen rechteckig geschlossene Baukörper wurde mit einem Giebeldreieck abgeschlossen, hinter dem sich ein flaches Satteldach befand. So stand die Kirche rund 8 Jahre. Friedrich Wilhelm IV. erteilte, 3 Jahre nachdem er die Regierung übernommen hatte, im Jahre 1843 den Auftrag, den Bau nach den ursprünglichen Plänen zu vollenden.

Das war jedoch nur mit einem hohen Aufwand und mit einigen Veränderungen am vorhandenen Bau zu verwirklichen. Da in der ersten Bauphase bei der Errichtung des Unterbaues in den Scheiteln der großen Gurtbögen durch ein Ausweichen der Widerlager Risse entstanden waren, konnten sie nicht mehr das Gewicht der Kuppel tragen. Neue, über den alten Gurtbögen liegende Arkadenbögen mußten zur Aufnahme der Lasten von Tambour und Kuppel errichtet werden. Die Widerlager wurden durch ein Ausmauern der alten Treppen und Glockenstuben verstärkt. Vier neue schlanke Treppentürme mit Glockenstuben mußten an den Gebäudeecken gebaut werden. Das veränderte erheblich die ursprünglich von Schinkel geplante Form des Außenbaues. Eine bemerkenswerte Neuerung war die Konstruktion der äußeren Kuppel über der mit runden Hohlziegeln gemauerten Innenkuppel aus gußeisernen Fachwerkbindern, die der Ingenieur August Borsig gemeinsam mit Persius entwickelt hatte (5). Im Revolutionsjahr 1848 konnte der Kuppelbau vollendet werden. Ein imposanter, die Stadtsilhouette beherrschender Bau war entstanden, der bis zu den Kriegsbeschädigungen die Stadtkrone bildete. Bei dem Bombenangriff im April 1945 und dem Beschuß bei der sinnlosen Verteidigung der Stadt wurde die äußere Kuppelschale zerstört, die innere Kuppel stark beschädigt. Fünf Säulen der Ringkolonnade fehlten. Der Portikus war gänzlich vernichtet. Zwei Ecktürme waren beschädigt, im Chor war ein breiter Riß entstanden. Der Putz in der Kuppel und in den Tonnenbögen war herabgefallen und damit die innere Ausmalung weitgehend zerstört. Die Sicherungsarbeiten begannen mit der Wiederherstellung der Ringkolonnade und dem Wiederaufbau der äußeren Kuppelschale in Stahlfachwerk in Anlehnung an das alte Fachwerk in Gußeisen. Die innere Kuppel wurde mit einer Stahlbetonschale gesichert, wobei leider auch die Laternenöffnung geschlossen wurde. Das Ziel war die Wiederherstellung des Bauwerkes in seiner ursprünglichen äußeren Form. Um die Kosten nicht zu hoch werden zu lassen, wurden allerdings einige Schmuckdetails weggelassen, so die überlebensgroßen in Zinkguß ausgeführten Engel der Laterne sowie die umlaufenden Palmettenfriese am Ansatz der Kuppel und über dem Architrav der Ringkolonnade. Die Ecktürme wurden einschließlich der bekrönenden Engelfiguren wiederhergestellt. Den Abschluß des Wiederaufbaues bildete die Wiederherstellung des Portikus. Er mußte aber ohne das Giebelrelief bleiben, das bei der Zerstörung vollständig verlorengegangen war.

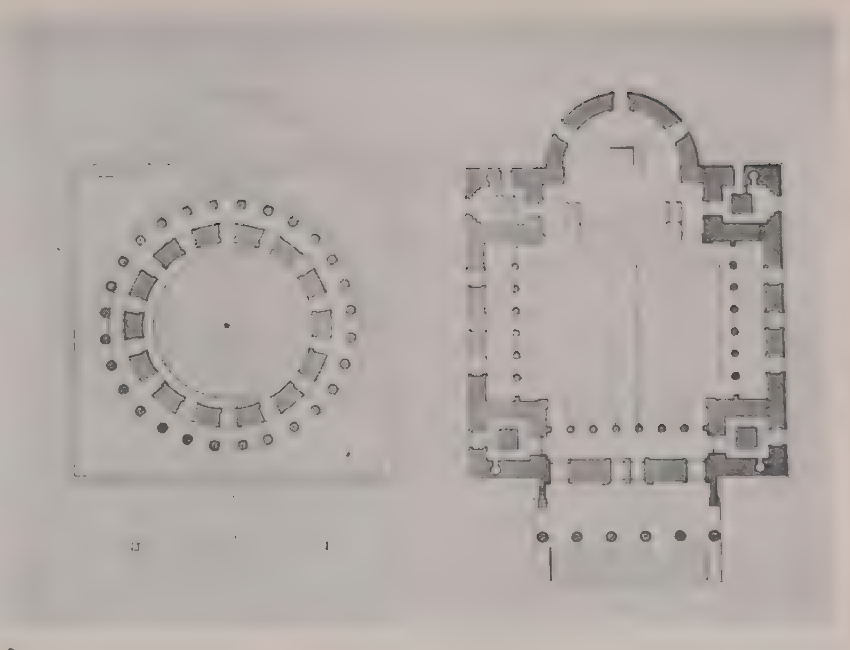
Die ursprüngliche Ikonographie am Außenbau war damit unterbrochen. Mit dieser von der Gemeinde mit Hilfe des Konsistoriums und der finanziellen Unterstützung des Staates über lange Jahre verfolgten umfangreichen Restaurierungsarbeit konnte die äußere Form des Gebäudes wiedergewonnen werden. Heute bereichert der Bau mit der geschwungenen Umrißlinie der Kuppel die sonst vor allem durch die Blockform der Hochhäuser bestimmte Silhouette der Stadt. Vor allem aber stellt die Kuppel auch heute wieder den wichtigsten Bezugspunkt der Stadtmitte zur umgebenden Landschaft dar. Die im 19. Jahrhundert von Lenné und Pückler geplanten Blick-

achsen aus der als Parklandschaft gestalteten Umgebung der Stadt haben heute wieder ihren Bezugspunkt in der Kuppel der Nikolaikirche. Die glückliche Verbindung von Stadt und auf sie bezogene gestaltete Landschaft konnte so in einem wichtigen Punkt bewahrt und damit als Forderung auch für die zukünftige städtebauliche und Landschaftsgestaltung neu formuliert werden.

Der Innenraum

Unbestritten war offenbar die Wertschätzung für die äußere Form des Kirchengebäudes mit der Kuppel über der Ringkolonnade. Etwas anders war die Situation in bezug auf den Innenraum. Auch hier waren die Form und Ausgestaltung das Resultat einer langen Entwicklung mit zeitbedingten und damit auch zeitbegrenzten Vorstellungen von der Gestalt und der ikonographischen Aussage eines protestantischen Kirchenraumes. Schinkel hatte in seinen ersten Entwürfen die als ungewöhnlich angesehene runde (beziehungsweise vieleckige) Form für den Kuppelunterbau vorgesehen. Sie ergab sich seiner Ansicht nach gestalterisch und konstruktiv folgerichtig aus der Natur des Gebäudes (6). Der Kronprinz setzte jedoch offenbar die klassisch konservative Form der Kuppel über einem kreuzförmigen Unterbau durch (7).

Schinkel faßte den kreuzförmigen Grundriß nach dem Vorbild des Entwurfes von Fr. Gilly in einem Baukubus zusammen. Die Gestaltung im Inneren rechnete, auch nachdem zuerst nur der Unterbau fertiggestellt war, mit dem Kuppelbau. Vier Pfeiler als Ecktürme in die Umfassungsmauern eingefügt sowie große Tonnenbögen über den Kreuzarmen sollten den Tambour und die Kuppel tragen. Vorerst wurde jedoch die Mitte provisorisch mit einer flachen Segmentkuppel geschlossen. Auf drei Seiten sind in den Kreuzarmen Emporen angeordnet. Eine zurückgesetzte Reihe korinthischer Säulen trägt über dem Architrav eine reliefgeschmückte Brüstung, hinter der sich amphitheatralisch ansteigend die Sitzplätze befinden. Zwei große Segmentbogenfenster über den Seitenemporen belichten den Raum. In dem Kreuzarm hinter dem Eingang befindet sich die Orgelempore. Der gegenüberliegende Kreuzarm bildet zusammen mit einer daran anschließenden halbrunden Apsis den Chorraum.
Die figürliche Ausmalung und die Farbfassung erfolgten weitgehend nach einer 1834 von Schinkel vorgelegten Guaschzeichnung in einer Form „... wonach durch die ganze Kirche die höchste Einfachheit gehalten ist und nur eine Hauptwirkung auf die Altarnische gelegt wurde. Diese nimmt hiernach in drei Regionen die Bilder von Christus, den vier Evangelisten und den zwölf Aposteln auf goldenem Grunde in sich auf, welche von oben herab in abnehmender Größe gehalten sind. Um das Gold der Altarnische nicht isoliert stehen zu lassen, sind die übrigen gewölbten Flächen der Kirche auch mit wenigen Goldlinien verziert worden" (8). Die Wände sind mit einer Quaderung in zwei farblich und in der Höhe differenzierten Schichten bemalt. Die Tonnenbögen erhielten eine ockergelb gemalte Kassettierung. Die Schildbögen und Gurtbögen waren lediglich durch rahmende Linien belebt. Alle reliefplastischen Dekorationen, wie die Säulen- und Pilasterkapitelle, die Altarraum- und Emporenbrüstungen sowie die Kanzelverkleidung waren in Zinkguß ausgeführt und danach holz- oder steinfarben bemalt



3
Grundriß der Kuppel und Grundriß der Kirche (Zeichnung nach Schinkel)



4
Schnitt durch die Nikolaikirche (Zeichnung nach Schinkel)

5
Ursprüngliche Innenraumgestaltung

6
Säulenreihe der Empore mit Einbauten

worden. Große Sorgfalt wurde auf die Herstellung der Wandbilder, einer Temperamalerei auf Goldgrund, in der Altarnische verwendet. Dennoch kam es hier bald zu erheblichen Schäden, die umfangreiche Restaurierungen notwendig machten.

Im Jahre 1837 konnte der Innenraum in dieser Form eingeweiht werden. Nach dem 1843 bis 1848 erfolgten Bau des Tambours und der Kuppel mußte auch der Innenraum neu gestaltet werden. Man richtete sich auch hier weitgehend nach den Entwürfen Schinkels, bereicherte sie jedoch gemäß den Vorstellungen Friedrich Wilhelms IV. von der Form und Funktion des Glaubens- und Kirchengebäudes im preußischen Staat der Mitte des 19. Jahrhunderts (9). Zur Ausmalung der Kuppel mit schwebenden Engelsgestalten zwischen stilisierten Palmzweigen, des Tambours mit den in Stuck modellierten Sitzbildern der Glaubenshelden des Alten Bundes in rechteckigen Nischen über den Fenstern im Wechsel mit gerahmten Flächen, eingefaßt von Ornamentbändern, sowie den gemalten Propheten in den Zwickeln am Übergang des Tambours der Kuppel zum Unterbau, kamen zusätzlich auf die zur Kuppel hin liegenden Gurtbögen der Tonnenbögen gemalte Rundbilder hinzu. „Sie stellen die sieben kleinasiatischen in der Offenbarung genannten Gemeinden, ferner sieben Märtyrer, sieben Kirchenväter und sieben Reformatoren dar“ (10). Die Darstellung in der Apsis, der von Engeln umgebene thronende Christus über den Evangelisten mit ihren Symbolfiguren und den 12 Aposteln wurde ebenfalls modernisiert. Die Christusfigur wurde neu gemalt, die Evangelisten erhielten eine Rahmung durch stilisierte Palmbäume, die Apostel durch eine umlaufende Bogenstellung. Der Altar bekam einen giebelbekrönten Baldachin auf vier Säulen aus venezianischem Marmor. Die Fassung der Wände, Pilaster, der Säulen und der Emporenbrüstungen wurde nicht verändert. Erst jetzt war der Bau vollendet.

Zu der repräsentativen Gestaltung im Äußeren war ein umfassendes ikonographisches Programm im Innenraum getreten, „gleichsam als harmonische Verkörperung des großen Gedankens der christlichen Religion, die sich vom Geist Gottes aus durch ihre Boten und Verkünder über die Erde verbreitet hat“ (11). Bei einer Renovierung des Innenraumes im Jahre 1912 blieb das Bildprogramm bis auf Ausbesserungen und der Übermalung der Christusfigur erhalten, die Ornamentfriese, gemalten Profilierungen und Rahmungen wurden jedoch in einer zeitgemäßeren Form und Farbskala neu gestaltet.

Den entscheidenden, die Raumstruktur verändernden Eingriff brachten jedoch die Zerstörungen im zweiten Weltkrieg. Der größte Teil der Ausmalung ging mit dem herabfallenden Putz verloren. Als der Wiederaufbau begann, wurden der Sinn und die Form der Darstellungen auch noch nicht so geschätzt, als daß an eine auf-



5

6



7
Nikolaikirche nach der Zerstörung 1945

8
Nikolaikirche. Zeitgenössischer Stich
(s. a. Umschlagseite 3 und 4)


7


8

wendige Rekonstruktion zu denken war. Hinzu kamen neue funktionelle Anforderungen an den mit großem Aufwand wiederherzustellenden Bau. Er sollte nicht nur Predigtkirche sein, sondern auch als Gemeindezentrum dienen. Die Gesamtleitung dieser letzten großen Wiederaufbauphase lag in den Händen von Kirchenoberbaurat Werner Richter, Berlin. Die Anleitung der denkmalpflegerischen Arbeiten erfolgte durch Carljürgen Gertler und Jochen Hass. Um notwendige Funktionsräume zu gewinnen, wurde der Kirchenraum unterkellert.

Kleinere, flexibel nutzbare Räume sollten aber auch im Hauptraum vorhanden sein. Sie wurden nach dem Entwurf des für die Projektierung verantwortlichen Architekten Horst Göbel vom Kirchlichen Bauamt Berlin in zwei Geschossen unter den Emporen eingerichtet, deren Säulen bis an die Eckpilaster der Gurtbögen in den Raum vorgerückt wurden. Große Rauchglasscheiben hinter den Säulen grenzen sie vom Hauptraum ab. Ein ganz neues modernes Element ist damit als Zeichen für die neue Bestimmung des Gebäudes in den historischen Raum eingefügt worden. Die Akustik des Raumes war in allen Phasen seiner Entstehung kritisiert worden. Jetzt sollte sie durch das Anbringen von schallschluckenden Plattenbelägen in den Tonnenbögen und im Bereich des Tambours entscheidend verbessert werden. Eine moderne Heizungs- und Lüftungsanlage wurde eingebaut, um zu allen Jahreszeiten ein angenehmes Raumklima zu gewährleisten. In der dekorativen Ausgestaltung sollte zuerst die bescheidene, auf differenzierte Wandanstriche mit einfachen Rahmungslinien beschränkte Raumfassung des ersten Baues von Schinkel wiederholt werden.

Das entsprach dem Vorhaben, wegen der hohen Kosten vorerst auf den inneren Ausbau von Tambour und Kuppel zu verzichten und den Innenraum über den Tambourzwickeln wieder mit einer Segmentkuppel zu schließen. Einer farblichen Belebung des Raumes sollten die nach einem Entwurf Schinkels rekonstruierten Glasfenster in den seitlichen Tonnenbögen dienen.

Als dann entschieden wurde, die Kuppel doch in die Wiederherstellung einzubeziehen, mußte das Programm der Raumfassung erweitert werden. Inzwischen war auch die Wertschätzung für die Qualität der figürlichen Ausstattung aus dem Jahre 1849 gewachsen. Das Ziel wurde die Bewahrung der noch vorhandenen Reste der figürlichen Malereien und des plastischen Schmuckes und ihre Einbettung in ein sparsames, aus den noch vorhandenen Teilen und den Befunden entwickelten Programm von Dekorationsmalereien. Die Innenkuppel wurde durch einen völlig neu entwickelten Palmettenring gegliedert. Die 14 überlebensgroßen Sitzfiguren im Kuppeltambour blieben in ihrer teilweise beschädigten Form erhalten. Die großen gemalten Prophetenfiguren in den Zwickeln wurden restauriert, teilweise ergänzt, die fehlende Figur des Hesekiel wurde vollständig neu gemalt. Zwölf noch teilweise erhaltene Medaillons aus den Gurtbögen der Tonnengewölbe wurden abgenommen und sollen in der Kirche wieder aufgestellt werden. Die Apsismalerei bleibt trotz ihres rudimentären Zustandes erhalten. Wie sie im einzelnen restauriert und evtl. ergänzt werden soll, ist noch nicht entschieden. Der Reliefschmuck an der Kanzel, der Chorbalustrade und den Emporenbrüstungen wird noch restauriert und ergänzt.

Bei der Neugestaltung des Innenraumes wurden Elemente der ersten Bauphase der Kirche, der Errichtung des kreuzförmigen Unterbaues durch Schinkel ohne die Kuppel, bewahrt oder rekonstruiert. Ebenso blieben Teile der Ausmalung der zweiten Bauphase, der Errichtung des Tambours und der Kuppel durch Persius und Stüler, erhalten bzw. wurden restauriert. Hinzu kamen modern gestaltete Bauteile, die ganz bewußt in Kontrast zu den historischen Formen stehen sollen. Wo die modernen Bestandteile des Raumes für sich qualitätsvoll sind, werden sie vom Betrachter als Teil der Gesamtgestaltung akzeptiert, wo sie gestalterisch nicht beherrscht erscheinen, wie zum Beispiel die vorgefertigten Akustikplatten in den Tonnenbögen sowie die in den Architrav der Emporenbrüstungen gestanzten Löcher für die Lüftungsanlage, werden sie als störend und ungestaltet empfunden. Die Vervollständigung der Ausstattung durch den Einbau der Reliefs der Emporenbrüstungen, die Restaurierung der Apsismalereien und der geplante Bau einer Orgel werden die gestalterische Einheit des Raumes weiter verstärken. Das Verhältnis von historischer zu moderner Form wird ausgesprochener zugunsten der historischen Form verschoben, was der Einheit von Architektur und Dekorationsform guttun wird.

Mit der Vollendung des Wiederaufbaus der Nikolaikirche konnte ein Innenraum der Schinkelzeit wiedergewonnen werden, in dem sich bei Bewahrung wichtiger erhalten gebliebener Elemente der historischen Ausstattung ein vielseitiges kirchliches Leben entfalten kann.

Anmerkungen

(1) Kania, H.: Karl Friedrich Schinkel – Potsdam, Staats- und Bürgerbauten, Berlin 1939, S. 2
(2) Kania, H.: ebenda, S. 22 sowie Griesebach, A.: C. F. Schinkel, Leipzig 1924, S. 154
(3) Badstübner, E.: Stadtkirchen der Mark Brandenburg, Berlin 1982, S. 196
(4) Kania, H.: a. a. O., S. 3 f.
(5) Kania, H.: ebenda, S. 54; Kitschke, K.: In: St. Nikolai Potsdam. Ein Rückblick anläßlich der Wiedereinweihung 1981, Potsdam 1981, S. 7
(6) Kania, H.: ebenda, S. 7 (Erläuterungsbericht Schinkels zu seinen Entwürfen vom 3. Februar 1826)
(7) Kania, H.: ebenda, S. 7 f.
(8) Kania, H.: ebenda, S. 38 (Kommentar Schinkels zu der Entwurfsskizze für den Innenraum vom Jahre 1834)
(9) Badstübner, E.: a. a. O., S. 197
(10) Kania, H.: a. a. O., S. 58
(11) Badstübner, E.: a. a. O., S. 197 (Zitat aus einer zeitgenössischen Beschreibung der Ikonographie



1

Schloß Charlottenhof und die Römischen Bäder in Potsdam-Sanssouci

Dr. phil. Hans-Joachim Giersberg
Dipl.-Phil. Adelheid Schendel
Dr.-Ing. Karl-Heinz Wolf
Staatliche Schlösser und Gärten
Potsdam-Sanssouci

Dem Park Sanssouci, der sich seit seiner Entstehung in der Mitte des 18. Jahrhunderts in schmaler Form von Osten nach Westen erstreckte, wurde ab 1826 südwestlich ein neues Gelände angegliedert, auf dem in den folgenden Jahren der Park Charlottenhof entstand. Diese Anlage bildete den Auftakt und zugleich den ersten Höhepunkt einer Reihe bau- und gartenkünstlerischer Vorhaben, die der damalige Kronprinz und spätere preußische König Friedrich Wilhelm IV. in engstem und fruchtbarstem Zusammenwirken mit Karl Friedrich Schinkel und dessen Schüler Ludwig Persius sowie mit Peter Joseph Lenné plante. Diese Vorstellungen sollten das künftige Erscheinungsbild der Stadt Potsdam und ihrer Umgebung wesentlich prägen.

Seit Anfang der 1820er Jahre entstanden in der Potsdamer Landschaft sommerliche Residenzen der Söhne Friedrich Wilhelms III. Bei allen gehen Ideen und Anregungen vom Kronprinzen aus, die eigentlichen Entwürfe schuf dann immer Schinkel. Bevorzugt wird vornehmlich eine Lage an einem der vielen Seen. Am Beginn steht 1823 die Planung für ein großes Residenzschloß – Beliguardo genannt – vis a vis des Schlosses Sanssouci auf den bewaldeten Hügeln in unmittelbarer Nähe der Havel. Das phantastische Vorhaben kam wie viele andere im Zusammenwirken zwischen dem Kronprinzen und Schinkel entstandene Projekte auch nicht zur Ausführung (1).

1824 erwarb der Prinz Karl von den Erben des Fürsten Hardenberg Klein-Glienicke und ließ in den Folgejahren das Schloß und die Nebengebäude von Schinkel erbauen und von Lenné einen Park anlegen (2).

1826 begann der Umbau von Charlottenhof für den Kronprinzen Friedrich Wilhelm (IV.). Erst 1832 konnte der Prinz Wilhelm Babelsberg erwerben und ein Jahr später mit dem Schloßbau nach Entwürfen Schinkels



2

3





1
Schloß Charlottenhof. Ansicht der Gartenseite mit Terrasse und Wasserbassin

2
„Plan von Charlottenhof oder Siam" mit Grundrissen des Schlosses Charlottenhof und der Römischen Bäder. Lithographie von Gerhard Koeber nach Peter Joseph Lenné, 1839

3
Schloß Charlottenhof. Zwei Ansichten der Gesamtanlage, darunter das alte Gutshaus. Aus: Sammlung Architektonischer Entwürfe, 1858, Tafel 111, gezeichnet von Schinkel 1829

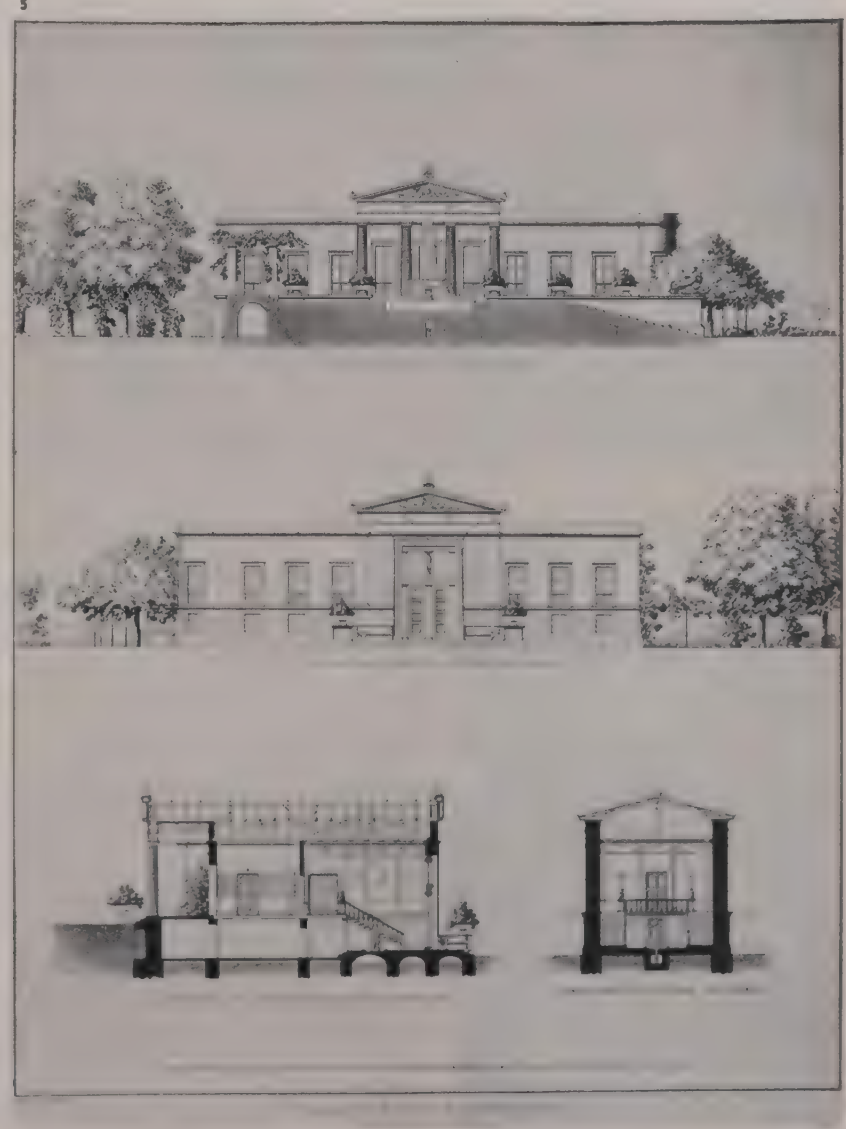
4
Luftaufnahme des Schlosses Charlottenhof um 1928. Blick nach Nordwesten.

5
Zwei Fassadenansichten des Schlosses Charlottenhof (Portikusseite und Eingangsseite), darunter Längsschnitt und Schnitt durch das Vestibül. Aus: Sammlung Architektonischer Entwürfe, 1858, Tafel 112, gezeichnet von Schinkel 1829

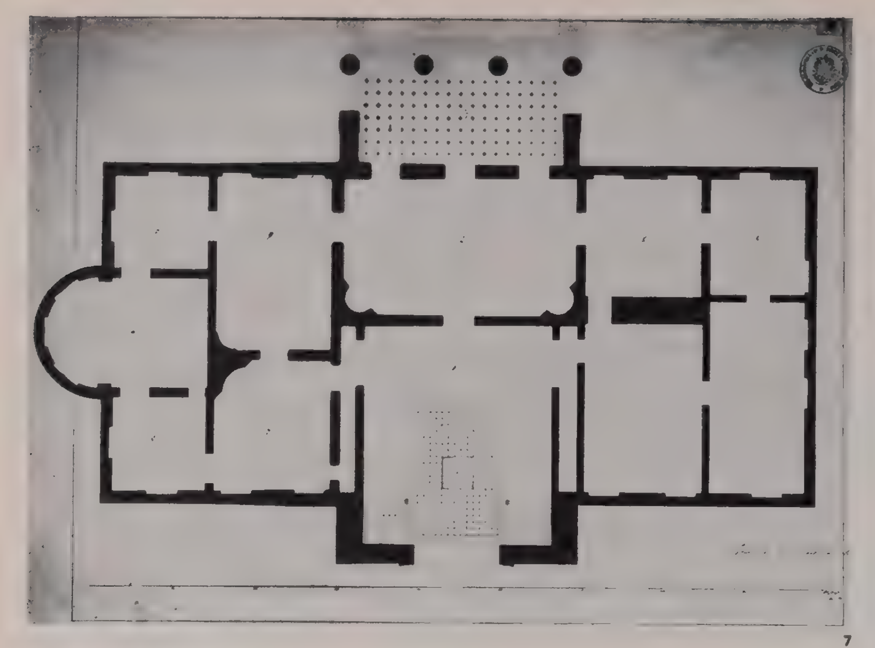
6
Schloß Charlottenhof. Ansicht aus der Vogelperspektive. Zeichnung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm (IV.)


4

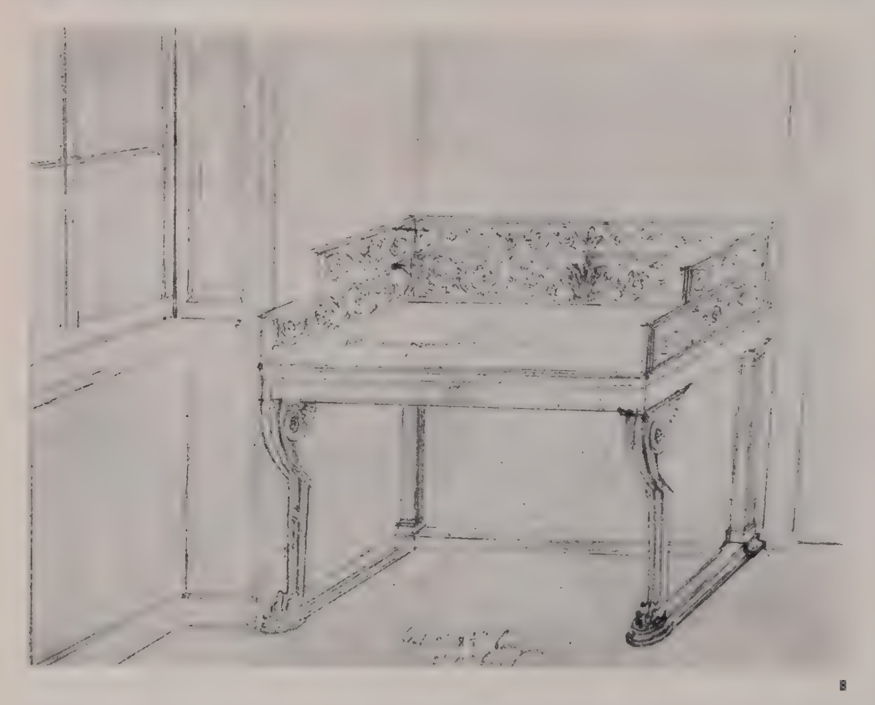
beginnen. Die ersten Zeichnungen des Kronprinzen für Babelsberg sind jedoch schon um 1827 entstanden (3).
Wenn auch schriftliche Quellen fehlen, so deuten doch Skizzen des Kronprinzen von einem englisch-gotischen Landhaus in einer bergigen Flußlandschaft mit der Bezeichnung „Villa Alberti" auf die bestandene Absicht hin, auch für den jüngsten Prinzen Albrecht einen Sommersitz zu schaffen. Sein Bau unterblieb ebenso wie der eines um 1825 mit Schinkel geplanten „Lusthauses in der Nähe von Potsdam", das als gemeinsames Klubhaus der vier preußischen Prinzen gedacht war und wiederum an einem See liegen sollte (4).
So entsprechen den meist auch nach Entwürfen Schinkels eingerichteten Wohnungen oder Palais der Prinzen in Berlin die sommerlichen Residenzen in der Potsdamer Landschaft, zu denen nun auch Charlottenhof in unmittelbarer Nachbarschaft von Sanssouci gehören sollte. Das Anwesen hat bis zur Übernahme durch den Kronprinzen eine interessante Vorgeschichte (5). Es begann 1746 mit dem Erwerb eines kleinen Stückes Ackerland in dieser Gegend durch den von der Errichtung des Holländischen Viertels in Potsdam her bekannten Baumeister Johann Boumann. Im Jahre 1756 übernahm es der Landbaumeister Johann Gottfried Büring – er baute die Bildergalerie und das Chinesische Teehaus im Park Sanssouci – und fügte den bestehenden Gebäuden ein neues Wohnhaus hinzu, das in dem heutigen Schloß noch erhalten ist. Ein weiterer Potsdamer und später auch Berliner Baumeister, Carl von Gontard (Neues Palais in Sanssouci, Türme auf dem Berliner Gendarmenmarkt, Marmorpalais Potsdam), war zwischen 1770 und 1783 Besitzer des nun als „Büringsches Vorwerk" bezeichneten Grund-

5


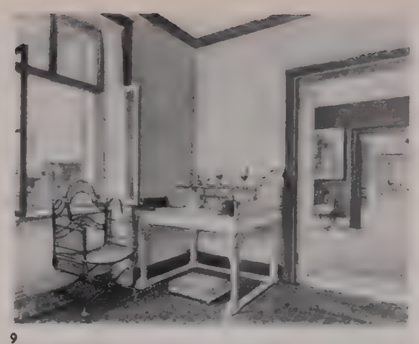
6

7



8



9

stücks. Danach wechselten Eigentümer in rascher Folge, bis es im Dezember 1825 der König kaufte, wohl auch um eine drohende Parzellierung des Grundstücks und die Anlage von „Kohl- und Krautgärten" zu verhindern, und schenkte es seinem Sohn, dem Kronprinzen, der es im März 1826 übernahm. Schon Ende des Jahres 1825 hatte der seit 1816 in Sanssouci tätige Peter Joseph Lenné einen Plan für die Gestaltung des etwa 100 ha großen Geländes vorgelegt, das spätestens seit 1794 nach einer der zeitweiligen Besitzer Charlotte von Gentzkow „Charlottenhof" hieß, von seinem Besitzer jedoch als „Siam" – Land der Freien – bezeichnet wurde. Nicht zuletzt darin spiegelt sich der Traum von der Schaffung einer Idealwelt wider, die freilich nur auf diesen Sommersitz beschränkt bleiben mußte (6).
In wenigen Jahren entstand eine Parklandschaft von einmaliger Schönheit mit zwei vom Schloß ausgehenden, in großen Bogen zum Park Sanssouci führenden Wegen. Lockere Baumgruppen ermöglichen weite Blickachsen bis zum Neuen Palais (7). In unmittelbarer Umgebung des Schlosses herrscht in einer ausgeprägten Ost-West-Achse eine betont architektonische Gestaltung, bei der direkte Vorbilder wirksam werden, die der Kronprinz in dem Tafelwerk der französischen Architekten Percier und Fontaine über römische Villen der Renaissance, besonders der Villa Albani, und der Rekonstruktion bzw. der durch Plinius überlieferten Beschreibung antiker Landhäuser kennengelernt hatte (8). Die Anlage der Terrasse und die Gliederung des Baues dürften aber auch von Anregungen der Villa Valguarnera bei Palermo ausgegangen sein, die Schinkel auf seiner Italienreise 1804 in Zeichnungen festgehalten hatte (9). Ihm kam nun die Aufgabe zu, das Gutshaus des 18. Jahrhunderts, „welches in sehr kleinen Verhältnissen und in der wenig anziehenden Form bestand" (Schinkel) umzubauen. „Der Aufwand für die Umgestaltung sollte im Verhältnis dieser kleinen Besitzung mäßig seyn, und deshalb der Bauplan des Wohnhauses so angelegt werden, daß von dem alten Gebäude möglichst viel benutzt würde" (Schinkel). So von vornherein festgelegt, ist das Ergebnis um so erstaunlicher. Scheinbar mühelos und selbstverständlich mutet uns heute die Verwandlung in ein Bauwerk von bewundernswertem Ebenmaß der Proportionen durch wenige „Kunstgriffe" an. Die Herunternahme des abgewalmten hohen Satteldaches, der Risalit an der westlichen Eingangsseite sowie der Portikus an der Ostseite, beide die flacheren Seitenteile durch ein verbindendes Satteldach leicht überragend, schaffen eine völlig neue Ordnung des Baukörpers. Das Schlafzimmer an der Nordseite wird durch einen halbrunden Ausbau erweitert. Es bleiben die Zweigeschossigkeit, das geböschte Sockelgeschoß und die Fensterachsen im Obergeschoß, jedoch bis auf das Gesims heruntergezogen. „Eine wesentliche Einrichtung war bei dem sehr niedrigen wiesenartigen Boden die Anlage einer Terrasse, auf welcher man dem Hause nahe einen immer trockenen Platz fand, um die frische Luft zu genießen. Der Portikus liegt auf dieser Terrasse, damit dieselbe aber die Souterrainetage des Gebäudes, in welcher sehr nötige Räume für Dienerschaft, Küche, Keller etc. enthalten sind, nicht verdecke, feucht und finster mache, bleiben tiefliegende Höfe zwischen Terrasse und Wohnhaus, die unter dem Portikus eine Verbindung erhalten haben" (Schinkel). Eine Pergola an der Südseite sowie eine Exedra im Osten begrenzen den Raum, der sich über einen Rasenabhang zur Weite des Landschaftsraumes öffnet. Die Fontänen auf der Terrasse und in dem daranliegenden Becken „werden durch eine Dampf- und Druckmaschine erzeugt, welche unter und an einem Hügel am Ufer eines künstlich geschaffenen Sees angelegt ist, und deren Schornstein, in der Form eines großen Candelabers, die Landschaft verziert" (Schinkel).
Auch bei der Gestaltung der Innenräume galt wie schon beim Außenbau das Prinzip äußerster Sparsamkeit. Die seit dem Barock traditionelle Raumfolge Vestibül Gartensaal im Zentrum des Baues blieb ebenso bestehen wie die Enfilade, die einen großzügigen Durchblick durch die Räume gestattet. Neben Tegel ist Charlottenhof das einzige erhaltene Schloß, das uns noch heute Schinkelsche Innenraumkunst erleben läßt. Nichts ist mehr zu spüren von fürstlicher Repräsentation; an die Stelle von Seidenbespannungen sind in intensiver Einfarbigkeit gestrichene Papiertapeten getreten. Die die Wände einfassenden Gold- bzw. Silberleisten unterstreichen die angenehmen Proportionen der Räume und geben den vielen Kupferstichen und Aquarellen noch einmal einen rahmenden Halt. Besonderes Augenmerk galt den Türen, die, aus edlen Hölzern, mit Spiegeln eingelegt, mit einem flachen versilberten Relief überzogen oder mit rotem Samt bespannt, ein wesentliches Element der Raumgestaltung sind.
Aus der Folge der Räume fällt das Zeltzimmer heraus, dessen Ausschmückung „für die Hofdamen durch eine zeltzeugartige Tapete und dgl. Gardinen" blau-weiß gestreift der Kronprinz erst im April 1829 anwies. Derartige Räume finden sich in einigen europäischen Schlössern von Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Anregung für das Zimmer im Schloß Charlottenhof scheint wiederum von Percier und Fontaine ausgegangen zu sein. Die Vorstellung von einem Zelt auf einer Wiese wurde noch verstärkt durch einen leider nicht erhaltenen grünen Wachstuchteppich mit bunten Blumen (10).
Zwischen 1830 und 1834 entstandene Aquarelle vom Vestibül und einigen In-

7
Schloß Charlottenhof. Grundriß des Wohngeschosses. Zeichnung aus der Erbauungszeit des Schlosses

8
Schloß Charlottenhof. Entwurf von K. F. Schinkel für den Schreibtisch im Kabinett der Kronprinzessin, um 1827

9
Schloß Charlottenhof. Schreibkabinett der Kronprinzessin. Aquarell von einem unbekannten Künstler, 1833/34

10
Saal im Schloß Charlottenhof. An den Wänden kolorierte Kupferstiche nach den Wandmalereien Raffaels in den Loggien des Vatikans in Rom. Prunktisch nach Entwurf von K. F. Schinkel

11
Zeltzimmer im Schloß Charlottenhof (Schlafzimmer der Hofdamen). Aquarell von einem unbekannten Künstler, um 1830

12
Schloß Charlottenhof. Detail aus der Wandmalerei unter dem Portikus, 1833 ausgeführt von B. W. Rosendahl „im pompejanischen Stil", nach 1877 teilweise erneuert, Restaurierung 1981 begonnen



10

nenräumen geben detailgetreu Auskunft über ihr Aussehen kurz nach der Fertigstellung und sind wertvolle Dokumente für die Restaurierung.
Schinkels Zeichnungen, Akten und Korrespondenzen belegen seine Urheberschaft für viele Raumdetails und Möbel, aber auch die enge Zusammenarbeit mit dem bauleitenden Architekten Ludwig Persius, mit dem er bereits in Glienicke zusammen gewirkt hatte und der hier nicht nur die Auswahl der am Bau beteiligten Handwerker traf, sondern auch eigene Gestaltungsvorschläge machte, die dann Schinkel und der Kronprinz bestätigten.
Die Umgebung des Schlosses Charlottenhof, dessen Umbau im wesentlichen 1829 abgeschlossen war, sollte noch durch zwei Orangeriehäuser in westlicher Richtung sowie durch ein antikes Landhaus bereichert werden. Davon wurde lediglich ab 1836 das Hippodrom mit dem Stibadium realisiert (11).
Gemessen an den schmerzlichen Verlusten und Teilzerstörungen an Schinkel-Bauten während des zweiten Weltkrieges nahmen sich die teilweise sofort oder bis 1947 beseitigten Bombenschäden am Schloß Charlottenhof gering aus.
1966 machte sich jedoch eine gründliche Sanierung notwendig, die 1969 beendet wurde. Sie umfaßte wichtige und aufwendige Maßnahmen wie die Zinkblecheindeckung des Daches, die Sanierung des Dachstuhles, den Abriß und Wiederaufbau der desolaten Pergolapfeiler, Erneuerungen an Sandsteinteilen, das Einbringen einer elektroosmotischen Sperrung gegen aufsteigende Feuchtigkeit im Mauerwerk, den Neuverputz und Anstrich der Fassade, Putzerneuerungen und -ausbesserungen in den Innenräumen und umfangreiche Wiederherstellung an deren farbiger Fassung. Solche komplexen Maßnahmen entheben uns aber nicht der Aufgabe einer weiteren kontinuierlichen baulichen Instandhaltung. So mußte wegen mangelnder Materialqualität die Dachhaut inzwischen völlig erneuert werden.
In Vorbereitung des 200. Geburtstages Karl Friedrich Schinkels wurden 1980 81 weitere Arbeiten notwendig. Durch aufsteigende Feuchtigkeit – die Elektroosmose hatte nicht die erhoffte Wirkung – waren in den letzten Jahren vor allem im Sockelbereich erhebliche Schäden entstanden. Das Freigraben des Fundamentes, das Aufbringen einer vertikalen Sperrschicht gegen die von der Seite eindringende Feuchtigkeit und die anschließende Verfüllung mit Kies sowie die Erneuerung des Traufpflasters sollen nun das Auftreten erneuter Bauschäden im Sockelbereich verhindern.
Nach Putzausbesserungen erhielt das Schloß einen hellen weiß-gelblichen Anstrich in Kalk-Kasein-Technik. Der Farbton wurde besonders in seinem Helligkeitswert auf Grund alter Ansichten und in Vergleichen zu Originalfarben an etwa gleichzeitig entstandenen Schinkel-Bauten festgelegt.
Im Innern machte sich sowohl im Vestibül als auch im Saal die Erneuerung des Deckenanstriches notwendig, weil das bei der Sanierung des Dachstuhles verwendete Holzschutzmittel – Hylothox – langsam durchgedrungen war und Flecken verursacht hatte.
In fast allen Zimmern des Schlosses wurden sorgfältige Ausbesserungen am Anstrich und auf der Grundlage von älteren Befunden und Archivalien nachweisbare Vervollständigungen an Linien, Punktschablonen und Goldleisten vorgenommen.
Der vor einigen Jahren in Dresden restaurierte Wandfries im Vestibül stellte wegen seines z. T. außerordentlich schlechten Zustandes schon damals die Dresdner Restauratoren vor schwierige Aufgaben. Nun galt es, für den in Deckfarben auf Papier gemalten und ehemals direkt auf die Wand geklebten Fries eine bessere Anbringung zu finden. Das schwierige Problem wurde von dem 80jährigen Restaurator Fritz Leweke aus Halle gelöst, der in den letzten 15 Jahren viele komplizierte Restaurierungsvorhaben in Sanssouci bewältigt hat. Mit Hilfe einiger praktischer Zuarbeiten von seiten der Sanssouci-Werkstätten ist der Fries auf dünnes wasserfestes Sperrholz kaschiert nun nach mehr als zehn Jahren wieder angebracht worden. Nach einer erneuten Festigung der Malschicht sind abschließende Retuschen an Ort und Stelle ausgeführt worden.
Den besonderen Reiz Charlottenhofs macht die Vielzahl der fast lückenlos erhaltenen kunsthandwerklichen Gegenstände aus. Zum Teil bisher aus museumspraktischen und restauratorischen Erwägungen deponiert, nehmen sie nun ihren alten Platz wieder ein. Die Restaurierung dieser Stücke, die notwendig gewordene Erneuerung der Tuchbespannungen sowie andere spezifische Arbeiten wurden in den Werkstätten von Sanssouci durchgeführt.
Zur Zeit wird an den 1833 von Bernhard Wilhelm Rosendahl nach Schinkels Entwürfen geschaffenen Malereien im großen und kleinen Portikus der Ostseite gearbeitet. Die auf kräftig blauem Grund gemalten Grotteskmotive waren durch antike Wandmalereien angeregt, wie sie schon Raffael in den Loggien des Vatikan schöpferisch verarbeitet hatte. Um dem Vorbild der Antike auch in der Ausführung möglichst nahe zu kommen, gab es schon im Verlauf des 18. Jahrhunderts Versuche, die Technik der Enkaustik zu analysieren und nachzuvollziehen. Neben anderen war es Benjamin Calau gelungen, eine Art der Wandmalerei zu entwickeln, die J. Chr. Frisch an seinen Deckengemälden im Neuen Palais und in den Neuen Kammern (Park Sanssouci) verwendete. Obwohl Calaus „Erfindung" mit einem Privileg Friedrichs II. ausgestattet worden war, geriet die Technik offenbar wieder in Vergessenheit, um 1829 durch eine Veröffentlichung



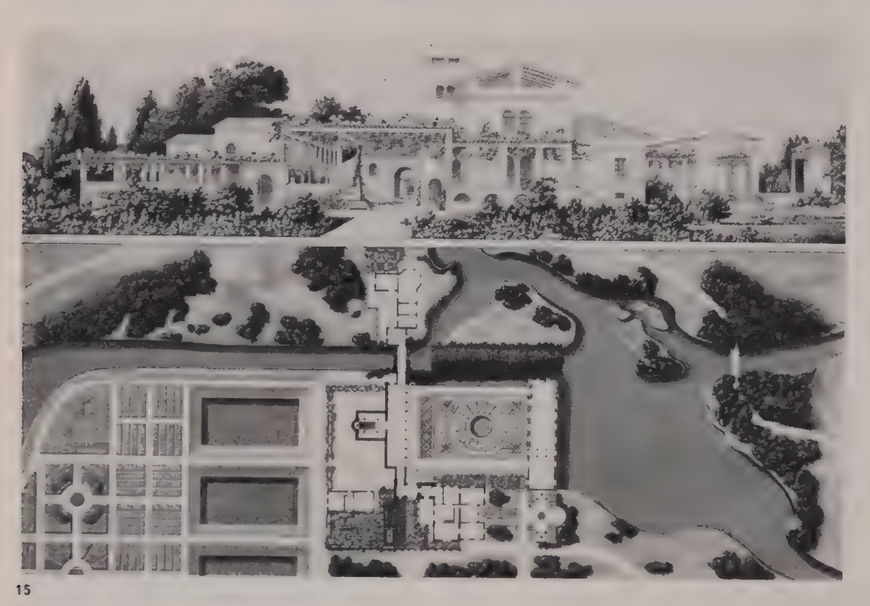
11

12




13


14


15

P. de Mantaberts erneut aufgegriffen zu werden. Sowohl am bayrischen als auch am preußischen Hof zeigte man Interesse dafür. Während die Künstler in München für die Ausmalung von Räumen in der Residenz mit Wachsfarben experimentieren sollten, wandte sie Rosendahl zwei Jahre vor ihnen am Schloß Charlottenhof an (12). Vermutlich war die für Außenmalereien ungewöhnliche Technik Ursache für bald auftretende Schäden. Von den mehrfachen Ausbesserungen ist eine durchgreifende Restaurierung und Ergänzung zerstörter Teile durch Wilhelm Peters 1877 hervorzuheben. Gegenwärtig erproben Restauratoren der ursprünglichen Wachsmalerei adäquatere Wiederherstellungsmethoden. Ein besonderes Problem bilden die auf von innen heraus rostendem Pontonblech sitzenden Malereien in der Gebälkzone.
Während am Charlottenhof Außenwelteinflüsse die Schäden verursachten, kam in den Römischen Bädern, in denen Rosendahl 1839 Friese mit Meergottheiten und Seetieren ebenfalls in Wachsfarbentechnik ausgeführt hatte, aufsteigende Feuchtigkeit in den Mauern hinzu. Die Dekorationsmalereien der Wände im Atrium sind seit dem 19. Jahrhundert mehrfach in Ölfarbe erneuert worden, so daß die Verdunstung im Bereich der Friese erfolgte. Das Beseitigen dieses Mangels und die Erfahrungen mit den Restaurierungen der Rosendahlschen Arbeiten am Schloß Charlottenhof bilden die Voraussetzungen für die geplante Wiederherstellung dieser stark gefährdeten Malereien.
Untrennbarer Bestandteil des Schlosses und Parkes Charlottenhof sind die Fontänen, Wasserbecken und Wasserspiele. Die 1827 eigens dafür errichtete Dampfmaschinenanlage, an die 1832 auch noch ein Hochbehälter im Turm der Römischen Bäder für die dortige Fontäne angeschlossen wurde, blieb bis 1873 in Betrieb. Danach erfolgte der Anschluß an das seit 1842 bestehende Wassersystem des Parkes Sanssouci. Während die Dampfmaschine sofort verkauft wurde, ist das am Maschinenteich gelegene Gebäude erst 1923 abgetragen worden. Vom noch heute in Betrieb befindlichem Pumpwerk an der Havelbucht wird das Wasser über den Hochbehälter auf dem Ruinenberg in die große Fontänenschale der Terrasse und die beiden seitlich, niederen Assistenzbrunnen gedrückt. Alles Wasser sammelt sich im oberen Fontänenbecken, läuft dann unter Ausnutzung des Höhenunterschiedes durch zwei kleine Fontänen und vier Löwenköpfe in das untere große Becken und versorgt zwei kleine Brunnentröge sowie drei Wiesenstrahlen.
Die Fontänen und Wasserspiele liefen bis zum Jahre 1978. Wegen Verschlammung, Verstopfungen, Anlagerungen von Miesmuscheln, Algenfäden und mechanischen Beschädigungen an den Rohrleitungen mußte die Anlage stillgelegt werden. Der Boden im unteren großen Wasserbecken sowie das obere Fontänenbecken mit seiner Marmoreinfassung waren defekt.
In Verbindung mit den Restaurierungsarbeiten am und im Gebäude wurden eine generelle Erneuerung aller zum Fontänensystem gehörenden Rohrleitungen (mit Ausnahme der gußeisernen Hauptzuleitung) sowie die Reparatur der Bauschäden in und an den Becken einschließlich der Marmoreinfassungen durchgeführt. Zur Verbesserung der Wartungsmöglichkeiten und unter Beibehaltung des bisherigen Funktionsprinzips wurden ausreichend dimensionierte Polyäthylenrohre, Schlammfänge, Reinigungsöffnungen und Spülstutzen eingebaut. Durch Torkretbeton erhielten die Wasserbecken die erforderliche Dichtigkeit.
Die Arbeiten wurden im Frühjahr 1981 erfolgreich abgeschlossen, so daß die Wasserspiele am Schloß Charlottenhof nun wieder das Ensemble komplettieren.

Noch während des Baues des Schlosses Charlottenhof entstanden schon 1826 die ersten Entwürfe für die in der Nähe gelegenen Römischen Bäder. Auch diese Baugruppe ging aus dem engen Zusammenwirken zwischen Schinkel, seinem Bauherrn und Ludwig Persius hervor. Im Gegensatz zu Charlottenhof war hier jedoch durch die ungezwungene Anordnung der Baukörper eine malerische Wirkung angestrebt, die der heranreichende Maschinenteich mit seiner Wasserfläche unterstrich.
In den Jahren 1829 bis 1840 entstanden das Hofgärtnerhaus mit einem Turm, das Gehilfenhaus, ein Teepavillon, die Arkadenhalle mit dem anschließenden Baukörper des „Römischen Bades". Pergolen, offene Treppenanlagen und Laubengänge ergänzen die romantische Baugruppe, die westlich zum Park hin durch ein niedriges „Albanisches Gitter" aus Tonziegel abgegrenzt wird.
Der Kronprinz Friedrich Wilhelm hat hier mit seinen Architekten und dem Gartengestalter Lenné ein architektonisches und gartenkünstlerisches Ensemble entwickelt,

13
Ansicht der Römischen Bäder von Westen mit Gehilfenhaus, Großer Laube, Hofgärtnerhaus und Pavillon am See

14
Luftaufnahme der Römischen Bäder um 1928. Blick nach Nordwesten

15
Ansicht der Römischen Bäder von Westen, darunter Gesamtgrundriß. Aus: Sammlung Architektonischer Entwürfe, 1858, Tafel 169, gezeichnet von Schinkel 1843

16
Römisches Bad. Atrium mit Blick ins Impluvium. Die Wanne aus Bandjaspis im Vordergrund ist ein Repräsentationsgeschenk des Zaren an den preußischen König.


16

das durch seine Lage am „See" (Maschinenteich), die Blick- und gestalterischen Beziehungen zum Park und zum Schloß Charlottenhof die harmonische Einheit des gesamten Bereiches, seiner Gebäude und landschaftsgärtnerischen Anlagen in vollendeter Weise abrundet.

Den Mittelpunkt bildet das Hofgärtnerhaus im Stil italienischer Landhäuser, das der mit der Ausführung der Parkanlage betraute Hofgärtner Hermann Sello bewohnte und in dessen Obergeschoß sich Logierzimmer für Gäste, u. a. das „Zimmer des Herrn v. Humboldt", befanden. Der 1830 fertiggestellte Turm erhielt ein Badezimmer und nahm 1832 nach einer Erhöhung das schon erwähnte Wasserreservoir für die Versorgung der Fontäne im Garten auf.

Das Gärtner- und das daneben gelegene Gehilfenhaus sind durch eine offene Treppe miteinander verbunden, die Schinkel 1804 in einem Gehöft auf Capri entdeckt hatte und hier baulich nachempfand. Ein weitgespannter, mit Wein bewachsener Pergolenbereich überdeckt als „Große Laube" einen Gartenbereich mit erhöhter Sitzbank und plastischem Schmuck, der zugleich die Eingangszone für das Bauensemble darstellt. Zwei hohe Dionysoshermen flankieren diesen Bereich als Stützen für die offene Überdachung. Auch hier sind Anregungen der ersten Italienreise Schinkels wiederzufinden (13).

Die ehemalige Hofgärtnerwohnung wird heute für Ausstellungszwecke genutzt. In den ehemaligen Logierzimmern und dem Gehilfenhaus befinden sich Wohnungen.

Noch im Jahr 1830 wurde der Teepavillon am Maschinenteich hinzugefügt und mit dem Gärtnerhaus durch eine Pergola verbunden. Dieser Pavillon nimmt das Motiv eines antiken Podiumstempels auf. Er läßt sich zusammen mit der Laube über dem Graben auf einer im Schloß Charlottenhof befindlichen Radierung von Gessner wiedererkennen, die wohl als unmittelbare Anregung gewertet werden kann.

Mit der durch die Aufstellung der Büsten Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise 1834 veranlaßten architektonischen Gestaltung des kleinen Bereiches auf der anderen Seite des Gärtnerhauses erhielt die Gebäudegruppe zur Parkseite hin schon damals ihr heutiges Erscheinungsbild. Den inneren Garten schloß seit 1833 die Arkadenhalle ab. Sie diente zunächst als Orangerie, bis 1834 dahinter der Bau des Römischen Bades und seiner Räume begann, deren Ausgestaltung erst in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts abgeschlossen wurde. Die Anordnung des Atriums, des Impluviums, des eigentlichen Bades (Thermenhalle), das der Anlage seinen Namen gab, und der übrigen Räumlichkeiten vollzog sich in lockerer Form ohne allzu enge Anlehnung an die Vorbilder antiker römischer Bäder und Häuser. Jenseits des Grabens war für den Maschinenmeister noch ein Haus nach dem Entwurf von Schinkel vorgesehen, das sich, obwohl als Fachwerkbau gedacht, stilistisch dem Gärtnerhaus anschließen sollte. Der Kronprinz plante aber an dieser Stelle auch eine in der Größe mit der damals westlich von Charlottenhof vorgesehenen antiken Villenanlage vergleichbare Baugruppe, die sich um eine Basilika ordnen sollte. Während sich Motive der antiken Villa in den Römischen Bädern wiederfinden, griff Friedrich Wilhelm IV. die des basilikalen Kirchenbaues in der Friedenskirche wieder auf.

„So bildet diese Anlage ein malerischgruppiertes Ganzes, welches mannigfaltige angenehme Ansichten, heimliche Ruheplätze, behagliche Zimmer und offene Räume für den Genuß des Landlebens darbietet und seiner Natur nach immer fortgesetzter Ausdehnung und Bereicherung fähig ist, so daß daran ein unausgesetztes Vergnügen der Production vorbehalten bleibt" (Schinkel).

Seit den 1960er Jahren wurden an den Gebäuden der Römischen Bäder kontinuierlich Instandsetzungsarbeiten vorgenommen. So erhielten das Gehilfenhaus und die Thermenanlage ein neues Dach, die Arkadenhalle einen neuen Sandsteinfußboden und die Große Laube sowie die Pergola am Gartenhaus neue Balkenanlagen. Darüber hinaus waren umfangreiche Schwammsanierungen notwendig. In den Jahren 1980/81 folgte mit der Schiefereindeckung des Gärtnerhauses sowie mit seiner teilweisen Putzerneuerung und Ergänzung des Anstriches weitere notwendige Maßnahmen.

Die Erneuerung der Farbfassung in der Arkadenhalle und teilweise auch in den Räumen des Römischen Bades, die Restaurierung des Badekabinetts im Turm, aber auch die Erneuerung des Eingangsweges, vorbildliche Pflege und Gestaltung der gärtnerischen Anlage in Verbindung mit interessanten Ausstellungen im Gärtnerhaus trugen wesentlich zur Erhaltung des Ensembles und seiner Präsentation bei.

Schäden, die noch nicht behoben sind, zeigen sich vor allem an der Wasserseite. Die Stützmauer aus Kalkstein ist ausgewaschen und durch Frost ausgesprengt, so daß hier in Verbindung mit wassertechnischen Vorarbeiten eine Stabilisierung dringend erforderlich wird.

Wasser- und Witterungseinwirkungen haben zu Setzungs- und Schadenserscheinungen auf der gepflasterten Terrassenfläche, vor allem im Bereich der Exedra geführt. Erneuerungsbedürftig sind viele schmückende Zinkgußelemente, vor allem die Akroterien auf dem Teepavillon.

In den Räumen des Römischen Bades werden Putz- und Baufassungsarbeiten vor allem im Viridarium und dessen Vorhalle sowie dem korinthischen Säulengang am Schafgraben erforderlich. Entsprechende Untersuchungen für eine baldige Restaurierung sind 1980 durchgeführt worden (14). Nicht zuletzt bleibt die Instandsetzung des Pavillons am See und seine Wiedererrichtung im Schinkelschen Sinne eine der interessantesten Aufgaben der nächsten Zeit.

Anmerkungen

(1) Horst Drescher in: Karl Friedrich Schinkel Ausstellungskatalog Berlin 1980/81, S. 200–203
(2) Johannes Sievers: Karl Friedrich Schinkel – Lebenswerk. Bauten für den Prinzen Karl von Preußen. Berlin 1942
(3) Johannes Sievers: Karl Friedrich Schinkel – Lebenswerk. Die Arbeiten K. F. Schinkels für Prinz Wilhelm, späterer König von Preußen. Berlin 1955, S. 157–218
(4) Vgl. zu 3., S. 219–223
(5) Vgl. dazu und zur gesamten Baugeschichte des Schlosses Charlottenhof und der Römischen Bäder: Kurt Kühlow: Das Königliche Schloß Charlottenhof bei Potsdam. Berlin 1912
(6) Ausführliche Untersuchungen dazu von Heinz Schönemann: Schloß Charlottenhof und die Römischen Bäder – ein utopisches Gesellschaftsmodell. In: Das Werk Schinkels und seine Bedeutung für die DDR. Baufassung – Baupraxis. Heft 81, Berlin 1981, S. 122–127
(7) Harri Günther und Sibylle Harksen. Bestandskatalog der Lennépläne in der Plankammer der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Teil I. Potsdam und Umgebung. Potsdam-Sanssouci 1978, Kat. Nr. 59–70
(8) Eine genaue Analyse der Vorbilder von Heinz Schönemann In: Schinkel in Potsdam. Potsdam-Sanssouci 1981, S. 72/73
(9) Abb. In: Hans Hoffmann. Schloß Charlottenhof und die Römischen Bäder. Potsdam-Sanssouci 1971, S. 43 und Karl Friedrich Schinkel, Ausstellungskatalog. Berlin 1980/81, S. 178. Eine andere Zeichnung Schinkels abgebildet in: Karl Friedrich Schinkel. Reisen nach Italien. Hrsg. von Gottfried Riemann, Berlin 1979, S. 109
(10) Zusammenstellung der europäischen Zeltzimmer vgl. Karl Friedrich Schinkel. Ausstellungskatalog. Berlin 1980/81, S. 187/88. Zur Farbigkeit der Innenräume vgl. Adelheid Schendel: Schloß Charlottenhof in Potsdam. In: Farbe und Raum 3/1981, S. 15–18
(11) Gerd Bartoschek In: Karl Friedrich Schinkel. Ausstellungskatalog. Berlin 1980/81, S. 351–353.
(12) Zu München als Zentrum der enkaustischen Malerei vgl. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. V. Stuttgart 1965, Artikel Enkaustik
(13) Vgl. Heinz Schönemann In: Schinkel in Potsdam. Potsdam-Sanssouci 1981, S. 98–105, bes. Kat.-Nr. 67 u. 68
(14) Christiane Thiel: Wandmalerei in den Römischen Bädern Potsdam. In: Farbe und Raum 3/1981, S. 19–21

1



2

Stadtentwicklung und Denkmalpflege in Neubrandenburg

Ein Beitrag zur Bewahrung und Wiederherstellung der historischen Stadtstruktur und ihrer Bauwerke

Dr.-Ing. Iris Grund,
Stadtarchitekt, Neubrandenburg

3

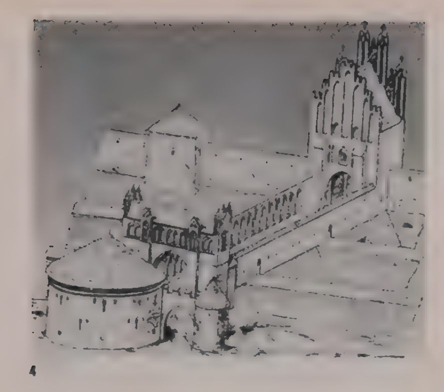


Im Mai 1945 wurde die 700 Jahre alte Innenstadt Neubrandenburgs in wenigen Tagen ein Trümmerfeld. Als die Trümmer nach einigen Jahren beseitigt waren, ragten nur noch wenige Ruinen und einige kleine Wohnhausgruppen aus der relativ ebenen Fläche der Innenstadt. Die massive Stadtmauer war jedoch mit geringen Beschädigungen erhalten geblieben. Vom ehemaligen Marktplatz aus war ihr geschlossener Kreisbogen rundum zu übersehen. Diesen Eindruck hatte es bisher in der Stadtgeschichte nicht gegeben.

Mit dem 4. Januar 1248 ist der Stiftungsbrief datiert, in welchem Markgraf Johann von Brandenburg seinem Vasallen Herbord von Raven den Auftrag erteilt, eine Stadt zu gründen, die den Namen Neu-Brandenburg erhalten soll.

Am Nordufer des fischreichen Tollensesees in Mecklenburg wurde von den Stadtgründern eine Sandlinse gefunden. Umgeben von ausgedehnten sumpfigen Niederungen bot sie einen günstigen, genügend großen und auf natürliche Weise geschützten Bauplatz für die neue Stadt. Im Umfeld sind mehrere frühgeschichtliche Siedlungsplätze nachgewiesen worden, so u. a. eine slawische Burgwallanlage. Auch eine Straßenkreuzung von Berlin–Stralsund und Lübeck–Stettin tangierte nördlich den Tollensesee.

Hier wurde schon einige Jahrzehnte vor der Stadtgründung das Prämonstratenser-Kloster Broda errichtet. Alte Urkunden berichten über viele und langwierige Streitig-



4



5

1
Wiederaufgebautes Stadtzentrum von Neubrandenburg im April 1968

2
Überblick über die Neubrandenburger Innenstadt vor der Zerstörung

3
Der Bau des Treptower Tores wurde um 1400 begonnen. Es ist die größte und schmuckreichste Toranlage Neubrandenburgs

4
Friedländer Tor. Rekonstruktionsversuch. Diese älteste massive Toranlage wurde um 1300 begonnen.

5
Die stadtseitige Fassade des Friedländer Stadttorturmes wurde im 15. Jahrhundert neu aufgebaut und ist damit die jüngste Torfassade.

6
Das Neue Tor wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts errichtet. Von der Gesamtanlage ist nur noch der Stadttorturm erhalten geblieben.

7
Schmuckfiguren an der Stadtseite des Neuen Tores. Sie sind gemauert und verputzt; die vollplastischen Teile sind aus roter Keramik zusammengesetzt. Sehr ähnliche Figuren schmücken die Stadtseite des Stargarder Torturmes. Ihre Bedeutung ist unbekannt.

keiten zwischen Kloster und Stadt um Landbesitz, die Fischereirechte im See und den Aalfang an der Ölmühle, wobei im Mittelalter auch Fälschungen bei Urkundenabschriften nicht gescheut wurden.

Die Form und Größe der Sandlinse erlaubte eine fast kreisrunde Wehranlage mit einem inneren Durchmesser von rund 700 m. Es wurde ein annähernd auf Nord-

6



7





9

8
Stargarder Vortor – Detail der Feldseite

9
Stargarder Toranlage aus dem 14. Jahrhundert

10
Stadtseitige Fassade des Stargarder Tores

11
Zingel der Stargarder Toranlage mit dem Zollhaus (seit 1982 Werkstatt für alte Uhren)

12
Rekonstruierte Wiedkhäuser der 2. Ringstraße (1982)

13
Nachguß der ehemaligen Gaslaternen zur Beleuchtung der Stadttorpassagen und des inneren Stadtmauerringes

14
Blick in die Turmstraße. Sie wurde 1979 als Fußgängerbereich umgestaltet.



10

11



8

Süd bzw. Ost-West ausgerichtetes Straßenraster mit einer gut ausgeprägten Quartierbildung angelegt, das dem Stadtschema des Hippodamos sehr nahekommt.

Vier Stadttore nahmen die alten Handelswege auf und führten sie reguliert durch die neue Stadt.

Die Wehranlage galt seit dem 14. Jh. als stärkstes und mächtigstes Bollwerk im Lande Stargard. Vorhandene Flußläufe wurden in einem zwei- bis dreifachen Grabensystem um die Stadt geleitet. Die Stadtmauer wurde aus Feldsteinmauerwerk rundum 7 m hoch errichtet und erhielt eine Mauerkrone aus Backstein. Im Abstand von etwa 30 m sind bastionsartige Vorsprünge mit Schießscharten eingefügt worden. Von diesen sogenannten Wiekhäusern und ihrem mehrfachen Funktionswechsel wird im folgenden noch berichtet.

Wertvollste Denkmale der Baukunst sind die vier prächtigen backsteingotischen Stadttor-Anlagen. Sie wurden im 14. Jh. begonnen. Mit mehrfachen Ergänzungen und „Modernisierungen" reichte ihre Bauzeit bis in das 15. Jh. Neben der ursprünglichen Sicherheitsfunktion der Stadttore lassen ihre Fassaden und Dimensionen mehr und mehr den wachsenden Wohlstand der Stadtbürger und dessen Repräsentation erkennen.

Der Dreißigjährige Krieg beendete die weitere Entwicklung der Stadt. Durch mehrfache Belagerungen und Zerstörungen verarmte die Einwohnerschaft. Das bis in das 20. Jh. größtenteils feudal beherrschte und bewirtschaftete Mecklenburger Land brachte eine Stagnation, teilweise sogar die Rückentwicklung seiner Städte mit sich.

Bei Eröffnung der Eisenbahnlinie 1864, die die Innenstadt im Norden tangiert, wurde vom Bahnhof ausgehend ein rund 25 m langer Mauerabschnitt herausgenommen.

Damit erlosch die Funktion der Stadttore, die bis zu dieser Zeit jeden Abend noch verschlossen worden waren.

Mit dem Vorhandensein der Eisenbahn begann eine relativ mäßige Industrieentwicklung. Ihre Bauten und Anlagen lagen außerhalb des Stadtmauerringes und folgten im wesentlichen den Verkehrstrassen der Eisenbahn und Straßen. Daneben wurden rund um die Wallanlagen und auf den Flächen, die außerhalb der Altstadt noch guten Baugrund aufwiesen, Villen und Miethäuser der Gründerzeit errichtet.

In der ersten Hälfte des 20. Jh. entstanden auch Straßenzüge und Siedlungen, die den Einfluß der „Gartenstadtbewegung" erkennen lassen.

Für den Wiederaufbau der Innenstadt wurden schon 1946 von Heinrich Tessenow die ersten Aufbaupläne (1) entworfen.

Wenn sie auch nicht realisiert wurden, so sind doch wesentliche Gedanken in der weiteren Stadtplanung wiederzufinden wie z. B. die klar ausgeprägte Quartierbebauung, die sorgfältige Beachtung der backsteingotischen Bauwerke und eine Stadterweiterung im Süden mit einem großflächigen mittleren Anger. Es folgten weitere Planungen (2). 1952 wurde der Grundstein zum Wiederaufbau der Innenstadt gelegt. Der Bebauungsplan beachtete das historische Straßenraster und im wesentlichen auch die Dimensionen der Straßenräume in Traufhöhe und Breite. Eine Überarbeitung dieses Bebauungsplanes an der Bauakademie in der Meisterwerkschaft von Hanns Hopp (3) bemühte sich, einen gewissen Schematismus der Fassadengestaltung zu vermeiden und die Dominanz der Stadttore noch stärker wirksam werden zu lassen (4), z. B. durch Abstufung der neuen Straßenbebauung bis auf zwei Wohngeschosse. Danach wurde im weiteren bis 1960 die Innenstadt im wesentlichen wieder aufgebaut.

Auch mit den – der damaligen Architekturtheorie entsprechenden – historisierenden Fassaden ist der Wiederaufbau der Neubrandenburger Innenstadt eine bemerkens-



12



13



14

werte städtebauliche Leistung. Hier wurde ein abgerundetes Gebiet städtebaulich komplex geplant und auch so realisiert.

Der historische Bestand wurde ebenso beachtet wie die Erfordernisse des gegenwärtigen Lebens. In den wichtigsten Straßen sind im Erdgeschoß Läden entstanden.

Ein Hotel, ein Warenhaus, Kindergärten, die Post u. a. gesellschaftliche Bauwerke waren eingeplant und wurden gebaut.

Im Zentrum wurde der ehemalige Marktplatz und drei angrenzende Quartiere für einen Gebäudekomplex vorgesehen, der der neuen gesellschaftlichen Funktion der Stadt dienen sollte. Im Ergebnis mehrerer Wettbewerbe wurde dort 1963 bis 1965 das „Haus der Kultur und Bildung" (5) realisiert. Zwei Quartiere der Innenstadt sind nicht bebaut worden. Davon wird der ehemalige Marktplatz als Karl-Marx-Platz frei bleiben. Das westlich angrenzende Quartier ist als Reservefläche zunächst Grünanlage. Es ist für eine Bebauung mit einem bürgeroffenen, als gesellschaftliches Zentrum wirksamen Ratsgebäude vorgesehen.

Dem Wiederaufbau der Stadt war eine neue politische Funktion vorgegeben worden. 1952 wurden mit dem „Gesetz über die weitere Demokratisierung des Aufbaus und der Arbeitsweise der staatlichen Organe" in dem ehemaligen Land Mecklenburg mit den Landeshauptstädten Schwerin und Neustrelitz die Bezirke Schwerin und Neubrandenburg gebildet.

Das zerstörte Neubrandenburg wurde zur Bezirksstadt erklärt, d. h. zum politischen, wirtschaftlichen und geistig-kulturellen Zentrum des rund 600 000 Einwohner umfassenden Agrarbezirkes Neubrandenburg.

Im Sinne einer gerechteren Verteilung der Produktivkräfte innerhalb des Territoriums der DDR wurde geplant, das ehemalige Ackerbürgerstädtchen mit etwa 10 000 Einwohnern um 1900 zu einer Stadt mit modernen Industrieanlagen, Kultur- und Bildungseinrichtungen zu entwickeln. (6) 1981 hatte Neubrandenburg bereits rund 80 000 Einwohner. Gleichzeitig veränderte sich das Leben in dem ehemals rückständigsten Gebiet Deutschlands grundsätzlich. Es ist gekennzeichnet von gleichen Bildungsbedingungen auch für die Landbevölkerung und einem ständigen Prozeß der Mechanisierung und Industrialisierung der landwirtschaftlichen Produktion mit dem Ziel, den sozialen Unterschied zwischen den Arbeits- und Lebensbedingungen der Stadt- und Landbevölkerung abzubauen.

Seit 1957 wurde für die Stadtentwicklung an einer generellen Stadtplanung (7) (8) gearbeitet. Um 1970 konnte diese Arbeit im Rahmen der gesamten Volkswirtschaftsplanung der DDR durch wirtschaftswissenschaftlich untersetzte Entwicklungsvorgaben weiter qualifiziert werden. Der Generalbebauungsplanung ist seit 1970 die Aufgabe gestellt, den Stadtorganismus für eine proportionale Entwicklung auf maximal 100 000 Einwohner vorzubereiten. Diese



15



16

15
Kreuzgang im Refektorium des ehemaligen Johannisklosters. Er dient nach der Rekonstruktion im Jahre 1979 als Vorraum für die Trauräume.

16
Rekonstruktion der Marienkirche im 19. Jahrhundert im neogotischen Stil

17
Innenstadt mit Kennzeichnung der bedeutendsten Baudenkmale
1 Friedländer Tor, 2 Stargarder Tor, 3 Treptower Tor, 4 Neues Tor, 5 Marienkirche, 6 Johanniskloster, 7 ehem. Schauspielhaus

Größe wird auf Grund verschiedener territorialer und demografischer Bedingungen als optimal angesehen. Das auf dem VIII. Parteitag 1971 beschlossene Wohnungsbauprogramm war und ist eine stabile Planungsgrundlage. Gerade die Stadt Neubrandenburg hat damit eine schon heute erkennbare völlig neue Qualität gewonnen.

Der Generalbebauungsplan (9) orientiert das Bauen in der Stadt auf folgende Grundlinien:

– Der historische Stadtkern wird als Stadtzentrum weiter ausgebaut.

Hierunter wird im wesentlichen eine intensivere und funktionsgerechte Nutzung der vorhandenen Substanz verstanden. Der qualitätsvolle Wiederaufbau der 50er Jahre bietet dafür gute Voraussetzungen. Die hier konzentrierten historischen Bauwerke sind für das charakteristische Bild des Stadtzentrums besonders wertvolle architektonische Elemente.

Mit ihrer seit 1970 verstärkten, sorgfältigen denkmalgerechten Restaurierung wird in jedem Fall ein Ausbau für gegenwärtige öffentlichkeitswirksame Funktionen verbunden.

– Der Wohnungsneubau umgibt den Stadtkern in angemessener Entfernung rundum auf den vier Hochflächen. Drei dieser Gebiete sind bereits abgeschlossen. Der grüne Stadtwall und die grünen Steilhänge zu den neuen Wohngebieten schaffen eine natürliche und eigentümliche Zäsur, ohne daß dadurch die Wege zu weit werden. Die Blickbeziehungen von den neuen Wohngebieten auf die Altstadt unten im Tal und auf gegenüberliegende neue Wohngebiete schaffen den Eindruck der Zusammengehörigkeit und überschaubaren Ordnung.

– Die Stadt hat eine von der Natur begünstigte Lage. Der Tollensesee mit seinen bewaldeten Ufern tangiert fast das Stadtzentrum. Hier wurden sumpfige Wiesen zu Park- und Erholungsanlagen umgestaltet. Der reizvolle Wechsel von ausgedehnten Niederungen, schmalen Tälern und leicht bewegten Hochflächen mit steilen und zerklüfteten Randzonen soll durch die Bebauung erhalten und betont werden.

Die grünen Täler und Niederungen bieten vielfältige Möglichkeiten der Erholung in der Natur. Das Stadtbild wird durch das Einbeziehen der Landschaft auf charakteristische Weise bereichert.

Mit diesen Grundsätzen konnte trotz Zerstörung und der dann folgenden dynamischen Entwicklung mit einer Vervielfachung der Stadtgröße in wenigen Jahren der alten Stadt die historische Struktur und Gestalt der mittelalterlichen Stadt bewahrt und auch ihre Beziehung zur Landschaft erkennbar bleiben. Die sparsamen, zarten Dominanten des historischen Kerns, der Turm der Marienkirche, der Dachreiter der ehemaligen Klosterkirche St. Johannis und die vier rund 30 m hoch aufragenden Stadttor-Türme in dunklem Backsteinrot sollen von der in Zukunft im innerstädtischen Bereich weitergeführten Bebauung nicht beeinträchtigt werden.

Als Dominante unserer Zeit ist bereits 1965 im Stadtzentrum in angemessenem Maßstab ein schlankes, 55 m hohes Turmhaus für künstlerische und technische Zirkel der Freizeitgestaltung als Bestandteil des „Hauses der Kultur und Bildung" hinzugefügt worden.

Unter den Trümmern des zweiten Weltkrieges blieben die wichtigsten backsteingotischen Bauten aus der Blütezeit der Stadt Neubrandenburg mit mehr oder weniger großen Schäden erhalten, so daß es möglich ist, diese Bauwerke denkmalgerecht zu sanieren und mit einer zeitgemäßen, dem Bauwerk angemessenen Nutzung für das gegenwärtige stadtzentrale Leben zu aktivieren.

An der erhalten gebliebenen Stadtmauer – die mäßige Industrialisierung des 19. Jh. hatte nicht die Kraft und sah auch keine Notwendigkeit, sie zu beseitigen – werden Lücken in der Mauerkrone, in der Mauerhöhe oder auch im Anschluß an die Stadttore abschnittsweise beseitigt. Von den vier Stadttoranlagen sind drei noch mit Zingel und Vortor erhalten.

Die älteste Toranlage, das Friedländer Tor, ist seit 1971 so ausgebaut, daß in die ursprünglich hohlen Torbauten Zwischendekken eingezogen wurden. Hier sind seitdem der Verband bildender Künstler und das „Zentrum bildende Kunst" die Hausherren.

Sie haben in den Toren eine kleine Ausstellungsgalerie, Klubräume und Arbeitsräume.

Das Zollwärterhaus im Zingelbereich ist ein beliebtes Café, und das Torwächterhaus gegenüber – beides Fachwerkhäuser des 18. Jh. – dient als Verkaufsstelle für Kunstwerke, Schmuck und Keramik. Alle Torpassagen nehmen wie von alters her die Wege aus dem Umland und jetzt auch aus den neuen Wohngebieten auf und führen die Fußgänger in das Stadtzentrum. Bei städtischen Volksfesten sind die Passagen besonders attraktive Räume für Künstlerbasare, Bastelstraßen für Kinder, Tanz- und Spielveranstaltungen.

Das größte Stadttor – das Treptower Tor – dient seit 1872 als Museum. Es wurde vor kurzem als Museum für Ur- und Frühgeschichte zweckmäßiger ausgebaut und dabei erweitert. Die Restaurierung der Fassaden ist stadtseitig noch nicht abgeschlossen.

Im Stargarder Tor befindet sich im Vortor eine denkmalgerecht ausgebaute Wohnung. Das Stadttor soll als Klub- und Ausstellungszentrum des Bundes der Architekten/DDR ausgebaut werden. Das Zollhaus in der Torpassage wurde kürzlich als Uhrmacherwerkstatt für alte Uhren eingerichtet.

Von dem kleinsten und jüngsten Tor, dem Neuen Tor, ist nur noch das Stadttor erhalten geblieben. Es wurde bereits 1971/72 ohne einen Innenausbau restauriert.

Eine städtebaulich sehr reizvolle und vielleicht einmalige Situation ist der innere Stadtmauer-Umgang, der nach einer alten Verteidigungsordnung im Zusammenhang mit den vier Stadttoren in Abschnitte eingeteilt war und heute noch 1., 2., 3., 4. und 5. Ringstraße heißt. Auf Grund eines alten Magistratsbeschlusses blieb die Stadtmauer innen anbaufrei zum Zwecke der ungehinderten Durchfahrt der Feuerwehr. So mußten auch die Wiekhäuser mit ihrem Erdgeschoß in der Mauerflucht bleiben und durften erst im zweiten Geschoß vorkragen, um innen etwas mehr Raum zu gewinnen.

Von den ursprünglich vermutlich 56 zu Verteidigungszwecken in die Mauer eingebauten „Wiekhäusern" könnten noch 53 wiederhergestellt bzw. restauriert werden. Als die Verteidigungsfunktion der Stadtmauer mit dem Dreißigjährigen Krieg überflüssig wurde, verkaufte die Stadt die kleine Grundfläche von rund 4 m × 5 m in einer Wiekhausnische an arme Stadtbürger, die sich dort auf einfachste Weise ein Wohnhäuschen aus Holzfachwerk einfügten.

Das erste Wiekhaus war bereits im 16. Jh. bewohnt.

1975 wurde das letzte Wiekhaus von seinen Bewohnern verlassen. Nach einer architektonischen Gesamtkonzeption für alle Wiekhäuser werden diese jetzt zum Wiederaufbau an gesellschaftliche Organisationen, wie z. B. den Schriftstellerverband, das Abgeordnetenkabinett, an Neubrandenburger Betriebe als Klub- und Gästehäuser und als Spezialläden vergeben.

Die Rekonstruktion des ersten Wiekhauses erfolgte 1971 zunächst als Baustelleneinrichtung für die Sanierung des daneben befindlichen Klosterkomplexes. Bis jetzt konnten 7 Wiekhäuser wieder errichtet werden. Sie sind größtenteils in einem Abschnitt der 2. Ringstraße konzentriert worden. Dabei wurde das Pflaster der Ringstraße denkmalgerecht saniert und zugleich befahrbar und besser begehbar gemacht. Als Beleuchtung wurden in Eingangsnähe der Wiekhäuser Nachgüsse der ersten öffentlichen Stadtbeleuchtung angefertigt. Das waren Gaslaternen, die jetzt mit einer Warmlichtlampe an die elektrische Stadtbeleuchtung angeschlossen sind.

Die Leuchten werden allgemein als „Schinkelleuchten" bezeichnet, weil ihre Form sich vermutlich an Entwürfe von K. F. Schinkel anlehnt. Diese Laternen sind auch zur Beleuchtung der Torpassagen montiert worden.

Die Straßen vor den Stadttoren sollen schrittweise zu Fußgängerbereichen umgestaltet werden. Als erste innerstädtische Fußgängerzone ist 1980 die Turmstraße gestaltet worden. Es ist eine Hauptgeschäftsstraße, die von den Wallanlagen zum Karl-Marx-Platz, dem ehemaligen Marktplatz im Zentrum führt. Ihre Fassaden sind

geprägt von der historisierenden Architekturauffassung der 50er Jahre. Der Straßenraum ist relativ breit und fast geradlinig.

Um so wichtiger war bei der Umgestaltung die Beachtung von Blickbeziehungen aus dem Straßenraum auf das hohe Treptower Tor im Westen, nach Osten auf ein noch nicht rekonstruiertes Wiekhaus und im Süden auf eine gestaffelte Folge von drei Ecktürmchen, zwei davon über Wohnhauserkern der Gründerzeit, das dritte als spätere Zutat an das barocke ehemalige herzogliche Schauspielhaus. Um den breiten, geraden Raum dennoch zu gliedern, bilden in unterschiedlichen Höhen reichlich bepflanzte Hochbeete relativ abgeschirmte Räume, in denen die Sitzbänke sehr gern für eine kurze oder längere Rast genutzt werden. Rote Keramikplatten heben die Ruhezonen hervor und sollen zugleich eine Beziehung zu dem Backstein der Stadttore herstellen.

Unmittelbar an der Stadtmauer im Bereich der ersten wiederhergestellten Wiekhausreihe befindet sich der um 1260 gegründete Klosterkomplex. Seine Anlage und Architektur folgte den Regeln des Franziskanerordens. Die Anlage ist sehr schlicht und hat nur wenige, sehr einfache Schmuckelemente. In den architektonischen Formen der Spätgotik erfolgte im 15. Jh. ein letzter Umbau des Refektoriums. Nach der Säkularisierung wurden die Klostergebäude von der Stadt als Armenhaus genutzt, nach 1945 war im Refektorium u. a. eine Korbflechterei. Dann wurde das massive Bauwerk als erste Station des Datenverarbeitungszentrums ausgebaut. Dabei erhielt es zwar einen Fernwärmeanschluß, doch kam es hier zu abträglichen Eingriffen in die ursprüngliche Substanz. Als der Neubau des Datenverarbeitungszentrums bezogen werden konnte, plante der Betrieb, in den Klostermauern eine Kinderkrippe auszubauen. 1970/71 war bereits der Westflügel, das ehemalige Wirtschaftsgebäude des Klosters, ein Fachwerkbau des 18. Jh., für Arbeitsräume der Mitarbeiter des Stadtbauamtes und des Stadtarchitekten sowie als Ausstellungshalle ausgebaut worden. Es gelang dem Rat der Stadt, auch das Refektorium (den Nordflügel) wieder in seine Rechtsträgerschaft zu bekommen und damit die Voraussetzung für einen zweckmäßigen Ausbau zu schaffen.

Wenn das Neubrandenburger Kloster auch im Vergleich zu berühmten Franziskanerklostern keine baukünstlerisch herausragende Anlage war, so ist doch seine Baumasse imposant und in der Stadtstruktur ein markanter Komplex.

Die Nutzungskonzeption des Refektoriums sah vor, die Erdgeschoßräume – drei Gewölberäume und den nur hier noch vorhandenen Kreuzgang – als Standesamt zu nutzen, in dem darüber befindlichen Geschoß waren Arbeitsräume und in dem hohen, bisher ungenutzten Dachraum der Ausbau eines großen und eines kleinen Ratssitzungssaales mit dazwischenliegendem kleinem Foyer und einer Teeküche vorgesehen.

Dank der unkompliziert praktischen Unterstützung bei Bewältigung der statischen Probleme zur Sanierung des vernachlässigten Bauwerkes durch Dipl.-Ing. Preiß konnte dieses Programm von 1972 bis 1979 verwirklicht werden.

Der Kreuzgang und die eigenwillig gewölbten Trauräume haben eine entsprechende Ausstattung mit rotem Klinkerpflaster, Holzpflaster, eigens dafür entworfenen geschmiedeten eisernen Leuchten und Stühlen aus Eichholz erhalten. Der Zugang der Brautpaare erfolgt über den Klosterhof. Hiermit ist mitten im Stadtzentrum ein Bereich entstanden, der mit seiner Ruhe und abgeschlossenen Geräumigkeit vielen Sitten, Bräuchen und neuen Ideen zum Anlaß einer Eheschließung wieder Raum bietet. Mitunter kann man erleben, wie die Passanten von der Thälmannstraße durch die kleine Klosterpforte treten und angelockt von einem Musikstück



17

zu Ehren des Brautpaares ehrfurchtsvoll lauschend am Hofeingang stehenbleiben.

Der Klosterhof ist im Osten begrenzt durch die Innenwand des ehemaligen Dormitoriums, das im 19. Jh. bis auf diese Wand eingeebnet wurde. Ein jetzt dort anstelle des ehemaligen Kreuzganges vorhandener eingeschossiger Einbau ist störend für den Raumeindruck des Hofes. Er wird zu gegebener Zeit beseitigt und durch ein passendes Bauwerk ersetzt werden. Den südlichen Abschluß des Hofes bildet die ehemalige Klosterkirche, jetzt als St. Johannis eine eigene kirchliche Gemeinde und vor kurzem ebenfalls sorgfältig restauriert.

Neubrandenburg hatte nur eine Stadtkirche, St. Marien, die 1298 die erste Weihe erhielt. Für ihren Standort ist ebenso wie für das Kloster und den Markt ein Quartier in der Stadtstruktur vorbehalten gewesen. Zeitweilige Umbauungen – auch aus jüngster Zeit als verfestigte Baracken – konnten wieder beseitigt werden. Unter den Zerstörungen des zweiten Weltkrieges hat die Marienkirche am meisten gelitten.

Es blieben nur der Turmschaft und die Umfassungswände des Kirchenschiffes einer einstmals gewaltigen Hallenkirche stehen.

Darunter ist der Ostgiebel von hervorragender baukunstgeschichtlicher Bedeutung. Die Kirche hatte schon unter früheren Kriegen und Bränden viel erlitten. So waren die Turmspitze und die Originalgewölbe des Hallenschiffes bereits im 17. Jh. zerstört worden. Erst 1841 erfolgte die Einweihung der wiederhergestellten Marienkirche nach einer durchgreifenden Gestaltung von F. W. Buttel im Sinne der Neogotik.

Die Kirchenruine wurde vor einigen Jahren Volkseigentum. Ihr Wiederaufbau begann 1977. Die Nutzungskonzeption sieht vor, einen Konzertsaal mit rund 600 Plätzen und eine Kunstgalerie mit allen erforderlichen Nebenräumen einzubauen. Aus städtebaulicher und denkmalpflegerischer Sicht wird die äußere Gestalt der Kirche ihrem letzten Erscheinungsbild vor der Zerstörung gemäß wiederhergestellt. Diese Arbeiten werden zur Zeit ausgeführt. Der Innenausbau ist als moderner Einbau entsprechend den akustischen und anderen Erfordernissen vorgesehen. Projektierung und Ausführung werden noch mehrere Jahre in Anspruch nehmen.

Die ehemalige Bebauung der Stadtstraßen ist nur in der Großen Wollweberstraße beiderseitig so erhalten geblieben, daß der Generalbebauungsplan ihre weitere Erhaltung vorschreiben kann. Da auch hier die Bausubstanz – Holzkonstruktion und größtenteils Lehmwände – sehr schlecht ist, erfolgt Haus für Haus im Laufe der Zeit ein massiver Neubau mit modernem Grundriß. Die Fassaden und das Dach sind nach altem Vorbild zu gestalten.

Weitere Reste der alten Straßenbebauung sind bis auf wenige Ausnahmen, die modernisiert werden können, durch maßstabgerechten Neubau zu ersetzen. Es ist eine reizvolle Aufgabe der nächsten Jahre, hierfür bei Bewahrung der historischen Stadtstruktur und ihres Maßstabes eine zeitgemäße architektonische Lösung zu erarbeiten.

Quellen

(1) Wiederaufbauplan für Neubrandenburg mit südlicher Erweiterung (Südstadt) vom 16. 4. und 30. 6. 1946 von Prof. Heinrich Tessenow
(2) Wiederaufbauplan der Neubrandenburger Innenstadt vom Staatl. Entwurfsbüro für Stadt- und Dorfplanung Schwerin vom 14. 10. 1953
(3) Bebauungsplan der Innenstadt von 1954, überarbeitete Fassung aus der Meisterwerkstatt von Prof. Hopp, Deutsche Bauakademie
(4) Der Wiederaufbau von Neubrandenburg, in „Deutsche Architektur" 1955, Heft 7 von Prof. Hanns Hopp
(5) Neubrandenburg „Haus der Kultur und Bildung"
VEB E. A. Seemann Verlag, Reihe Baudenkmale 25/1969 von Iris Dullin-Grund
(6) Direktive des Ministerrates vom 25. 6. 1968 zur Entwicklung der Stadt Neubrandenburg
(7) Wissenschaftlich-technische Untersuchungen zur grundlegenden städtebaulichen Planung von Neubrandenburg, Staatliches Entwurfsbüro für Stadt- und Dorfplanung des Ministeriums für Aufbau, Halle 1957
(8) Generelle Stadtplanung, Entwurfsbüro für Gebiets-, Stadt- und Dorfplanung Neubrandenburg, 1964
(9) Generalbebauungsplan der Stadt Neubrandenburg vom Büro für Stadtebau und Architektur beim Rat der Stadt Neubrandenburg, seit 1970

Die Wiederherstellung des Magdeburger Doms von 1945 bis 1955

Dr. h. c. Dipl.-Ing. Hans Berger, Chefkonservator
Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Halle

Die wiederholten Bombenangriffe gegen Ende des Krieges haben Magdeburgs Altstadt so verheerend getroffen, daß sie als Gesamtkunstwerk mittelalterlichen und barocken Städtebaus völlig ausgelöscht worden ist. Von dem ehemals reichen Bestand an Denkmalbauten waren allein die mittelalterlichen Großbauten am Hochufer der Elbe und – wie am Domplatz – geringe Teile ihrer Umbauung übriggeblieben; alle schwer verwüstet, aber selbst in ihrer Zerstörung noch die große Vergangenheit der alten Elbmetropole anschaulich dokumentierend. Auf ihre Erhaltung, Wiederherstellung und städtebauliche wie gesellschaftliche Einbindung in den Neuaufbau waren daher von Anfang an alle Anstrengungen der Stadt und der Denkmalpflege gerichtet. Heute gehört die Elbfront mit ihren alten Dominanten und der neuen Bebauung zu den städtebaulichen Denkmalensembles von nationalem Rang.

Die Denkmale haben auf ihre Weise den genius loci weitergegeben an die unter tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen entstandene neue Stadt.

Unmittelbar nach Kriegsende sind mit Beginn der ersten Aufräumungsarbeiten in der verwüsteten Stadt trotz größten Mangels auch die ersten Sicherungs- und Instandsetzungsarbeiten am Dom in Angriff genommen worden. Bomben hatten die Westfront im dritten Geschoß aufgerissen, in den Seitenschiffen etwa 300 m^2 Gewölbe zerschlagen und die gesamte Verglasung zerstört. Schäden am Mauerwerk des Äußeren – an Zwerchgiebeln, Fenstermaßwerken, Galerien, Strebepfeilern und Wimpergen – waren über den gesamten Bau hin verteilt, wie auch im Innern des Doms Zerstörungen durch Splitterwirkung fast alle Wandflächen, Pfeiler, Architekturglieder und Ausstattungsstücke in Mitleidenschaft gezogen hatten. Weniger betroffen war das Gebälk des riesigen Daches, dessen Schieferdeckung allerdings weitgehend gelockert und abgängig war. Im Verhältnis zu den Zerstörungen am Dom waren die Schäden an den Bauten der Klausur weniger schwer. Zwei Bomben hatten den Südflügel aus dem 19. Jh. getroffen, die mittelalterlichen Teile insgesamt aber verschont. Schmerzlich waren die umfangreichen Schäden und Teilverluste an den nachmittelalterlichen Kunstwerken des Doms, vor allem an den Epitaphen des 17. und 18. Jh.

Die Bildwerke des 12. und 13. Jh. haben die Kriegsjahre an ihren Auslagerungsorten oder unter ihren armierten Betonabdeckungen unversehrt überstanden. Als Anfang 1946 der damalige Provinzial-, dann Landeskonservator die direkte Anleitung der Restaurierungsarbeiten übernahm, waren schon Teilschäden am Dach beseitigt und Dachdeckerarbeiten in Angriff genommen worden. Fünf Steinmetzen arbeiteten an der Wiederherstellung der Fenstermaßwerke. Während ihr Einsatz durch Vergrößerung der Bauhütte so verstärkt werden konnte, daß Ende 1949 alle Fenster im Steinwerk erneuert bzw. in-

1

2





3



4



5

1
Magdeburger Dom. Blick von Südwesten

2
Außenansicht des Magdeburger Doms. Blick von Osten

3
Innenschiff im Magdeburger Dom. Blick nach Westen

4
Detail des Doms während der Rekonstruktion

5
Rekonstruierte Skulptur im Magdeburger Dom

stand gesetzt waren, gelang es nicht, die Dacharbeiten zügig weiterzuführen; 1949 waren die Schäden so angewachsen, daß der Regen überall durch Dach und Gewölbe ins Dominnere drang. 1950 erst konnten mit Hilfe der Landesregierung die Arbeiten wieder in Gang gebracht und damit weitere Bauschäden verhindert werden.

Neben der gleichzeitig laufenden Verglasung der insgesamt 2300 m² großen Fensterflächen sind dann bis 1952 die Einwölbung der zerstörten Gewölbe in den Seitenschiffen, die Wiederherstellung der zugehörigen Zwerchhäuser mit ihren Giebeln und die Schließung der aufgerissenen Westfassade erfolgt, die nur zwanzig Jahre zuvor eine vorzügliche Instandsetzung erfahren hatte. Der nach dem Chor hin zugemauerte Bischofsgang diente während dieser Zeit als Werkplatz für die Steinmetzen.

Bei der Beseitigung der Kriegsschäden am Äußeren des Doms hat man auf jede Veränderung des seit der von K. F. Schinkel angeregten und beratenen Wiederherstellung von 1832 bis 1834 bestehenden Zustands verzichtet und bis auf wenige Teile der Bauzier rekonstruiert, was zerstört worden war. Während beispielsweise verlorengegangene Wasserspeier über den Strebepfeilern des Hochschiffs (meist 19. Jh.) als deren einziger figürlicher Schmuck durch Neuschöpfungen (H. Apel) ersetzt worden sind, hat man an der reich geschmückten Westfassade von entsprechenden Ergänzungen Abstand genommen. Konservatorische Zielstellungen haben auch bei den Wiederherstellungsarbeiten Vorrang gehabt.

Im Innern waren die Arbeiten bis 1952 so weit fortgeschritten, daß Chor und Querhaus baulich instand gesetzt waren und zeitweilig genutzt werden konnten. Die Instandsetzung konzentrierte sich auf das Langhaus, dessen Hochschiffwände im 19. Jh. nicht steinmetzmäßig restauriert, sondern mit Zementmörtel überzogen worden waren. Wie zuvor an den Ostteilen sind alle Gewölbe neu geputzt, die Wände aber nur ausgebessert worden. Aus den Fugen der Rippen und Dienste hat man den Zementmörtel entfernt, so weit das ohne Verletzung der Werksteine möglich war.

Nach Abschluß aller Steinmetz- und Maurerarbeiten erfolgte ab 1955 die Ausmalung des gesamten Raumes. Mit der Entscheidung für weiß gekalkte Gewölbe und Lasuren im Steinton auf den Architekturgliedern und den Hochschiffwänden sollte sie das Anliegen der Restaurierung unterstützen, die dem monumentalen Raum trotz aller Verschiedenheiten im Detail innewohnende Geschlossenheit des Erscheinungsbildes auch ihrerseits verdeutlichen zu helfen. Reste früherer Raumfassungen waren während der Instandsetzungsarbeiten nur in geringen Spuren beobachtet worden.

Mit der völligen Freiräumung der Westempore – die Orgel war total zerstört – und ihrer optischen Wiedereinbeziehung in den Raum, dem sie wie die Ernst-Kapelle zugehört, hat man das gleiche Ziel verfolgt und weitere Restaurierungsmaßnahmen zugunsten einer größeren Annäherung an den im 19. Jh. veränderten originalen Zustand vorbereitet. So sind nach Bauuntersuchungen und Teilgrabungen die sog. Otto-Edith-Kapelle und der Taufstein an ihren angestammten Platz zurückgekehrt; der Bischofsgang über dem Chorumgang hat durch Wiederherstellung seines ursprünglichen Fußbodenniveaus noch an Wohlräumigkeit gewonnen. Der im 19. Jh. translocierte Katharinenaltar konnte mit Rücksicht auf Belange der Kirchengemeinde zwar nicht an seinen alten Standort inmitten des Langhauses zurückversetzt werden, hat dafür aber die Funktion des Hauptaltars im Mittelschiff übernommen.

Konservierung, Restaurierung und Neugestaltung in geringem Umfang sind auch bei der Wiederherstellung des Dominnern Hand in Hand gegangen: Die Bildwerke des 13. Jh. sind nach sorgfältiger Konservierung – Beseitigung von Zementplomben und -fugen, neue Verbindung loser oder gebrochener Teile, Sicherung von Resten farbiger Fassung – wieder zur Aufstellung gekommen. Einige haben dabei einen neuen Standort erhalten. Bei der Instandsetzung der Kanzel und der zahlreichen Epitaphe aus dem 16. und 17. Jh., die wegen starker Lockerung des gesamten Gefüges oft weitgehend abgebaut werden mußten, sind alle 1945 geborgenen Stücke wiederverwendet worden. Ergänzungen sind nur erfolgt, wo sie für die Wiederherstellung der künstlerischen Wirkung unvermeidlich waren.

Mit der Rückführung des nach 1933 aus dem Dom entfernten Ehrenmals von Ernst Barlach, der Aufstellung des mittelalterlichen Chorgestühls und der Restaurierung der Ernst-Kapelle ist die Wiederherstellung des Innern abgeschlossen worden. 1957 konnten die Handwerker, Restauratoren und Denkmalpfleger den Dom im Beisein hoher staatlicher und kirchlicher Würdenträger der Kirchengemeinde zur vollen Nutzung übergeben.

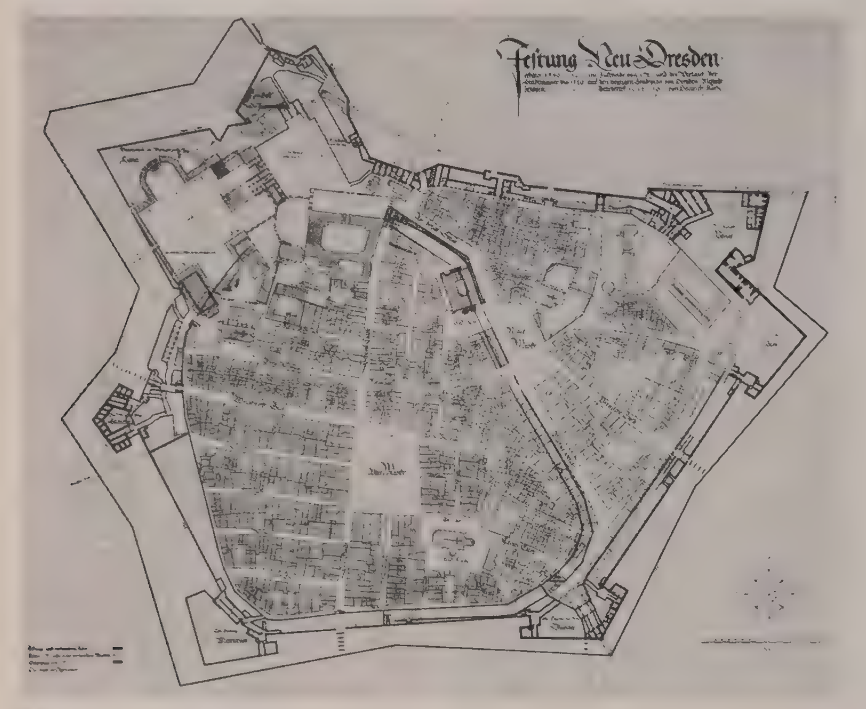
Sie hatten dank großzügiger Unterstützung durch den Staat ein Werk vollbracht, das sehr bald als eine der hervorragenden denkmalpflegerischen Leistungen der DDR überall Anerkennung gefunden hat.

Nach der Beseitigung der Kriegsschäden sind die durch den Krieg unterbrochenen, meist altersbedingten, normalen Pflege- und Erhaltungsarbeiten, die an jedem mittelalterlichen Großbau laufend erforderlich sind, wieder aufgenommen worden. Obwohl sie zunächst weniger ins Auge fallen mögen als in sich abgeschlossene Restaurierungen, sind sie doch – von der Pflege der Dächer und Fenster, von der Instandhaltung der Kupfer- und Bleiabdeckungen auf Gesimsen, Laufgängen und Brüstungen bis zur Konservierung der steinernen Außenhaut – für die Erhaltung und den Fortbestand des Domes von gleichrangiger, ja vielfach größerer Bedeutung. Sie stehen im Wettlauf mit dem zunehmenden natürlichen Verfall. Ihre Unterschätzung in den letzten Jahren hat gegenwärtig eine starke Konzentration von Werterhaltungsmaßnahmen zur Folge, die ab 1984 wieder in kontinuierliche Pflege-, Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten übergehen sollen.



Der Wiederaufbau des Stallhofes in Dresden

Dr.-Ing. Gerhard Glaser
Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Dresden



2

Ein Blick auf das Zentrum Dresdens vor der Zerstörung durch angloamerikanische Bomber am 13./14. 2. 1945 zeigt, welch zentrale städtebauliche Bedeutung der Große Hof des Residenzschlosses und der Stallhof besitzen, getrennt und verbunden zugleich durch den Georgenbau. Diese beiden im 16. Jahrhundert entstandenen himmeloffenen ummauerten Säle im Herzen der Stadt zeigen sich heute als Teile einer Folge von Plätzen, von Westen her mit Zwingerhof und Theaterplatz beginnend, sich nach Osten hin fortsetzend durch Jüdenhof und Neumarkt, Platz um die Frauenkirche und Georg-Treu-Platz, endend mit dem Raum vor dem Kurländer Palais (Abb. 3).

Dieses kostbare städtebauliche Gefüge, die Kultur- und Gesellschaftsgeschichte Sachsens widerspiegelnd, konnte nach 1945 trotz der für Kommunalpolitiker und Städtebauer des 20. Jahrhunderts scheinbar verlockenden Chance, eine völlig neue Stadt auf zerstörtem Grund zu bauen, bewahrt werden (Abb. 4). Mit der Wiedereinführung des Stallhofes im Mai 1982 wurde ein weiteres Stück davon erlebbar.

Stallgebäude, das heutige Verkehrsmuseum „Johanneum", und Stallhof verdanken ihre Entstehung dem gewachsenen Bedarf des kursächsischen Verwaltungszentrums und des kurfürstlichen Hofes im Residenzschloß und Kanzleihaus an Verkehrsmitteln. Als Standort bot sich das Gelände der ehemaligen mittelalterlichen Stadtbefestigung an, das um 1580 nach der Errichtung der neuen Befestigungsanlagen und Einbeziehung der Frauenkirchvorstadt keine fortifikatorische Bedeutung mehr besaß (Abb. 2) Oberzeugmeister Paul Buchner leitete die Bauarbeiten (1586 bis 1588), während wir ihre architektonische Gestaltung, vor allem, was den Langen Gang betrifft, wohl Johann Maria Nosseni verdanken. Ein Blick auf den Plan der „Festung Neu-Dresden" macht sofort deutlich, daß sich der rechteckige Teil des Stallhofes zwischen mittelalterlicher innerer und äußerer Mauer erstreckt und diese Mauern als Außenwand des Langen Ganges bzw. Unterbau der südlichen Zuschauergalerie Verwendung fanden. Auf einem Kupferstich von 1678 in Wecks Chronik (Abb. 6) erkennen wir neben der Pferdeschwemme und -tränke, dem Rampenbauwerk zu den oberen Ställen, dem bereits um 1560 südlich an die innere Stadtmauer angebauten Kanzleihaus eine Turnierkampfbahn, auf der die zum damaligen Zeitpunkt bereits überholte mittelalterliche Kampftechnik Mann gegen Mann noch sportlich-spielerisch geübt wurde. Vor den vier halbrunden Öffnungen der nachträglich in die Stadtmauer eingearbeiteten Schiedsrichterlogen, zwischen den beiden

3





4



5

1
Der Lange Gang nach der Wiederherstellung

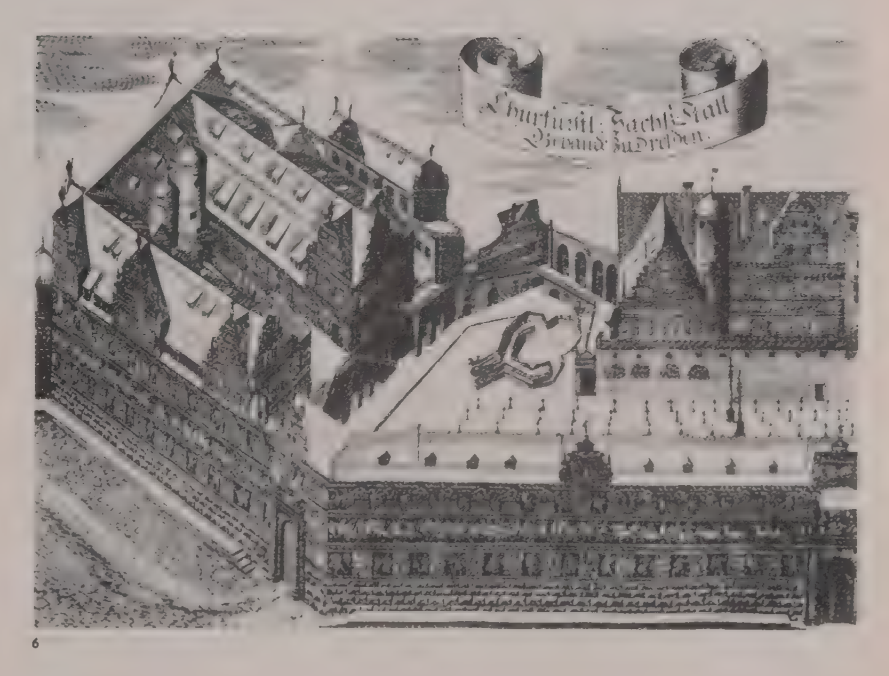
2
Festung Neu Dresden, eingezeichnet in den Stadtplan von 1932 (H. Koch)

3
Luftbild vom Zentrum Dresdens vor der Zerstörung

4
Wiederaufbauvorschlag für das Zentrum Dresdens (Hanns Hopp 1945)

5
Der zerstörte Stallhof 1945

6
Stallgebäude, Stallhof, Kanzleihaus und Langer Gang mit Schauseite zur Augustusstraße. Kupferstich in Wecks Chronik 1678



6

bronzenen Pylonen kamen die Kämpfer zum Treffen.

So diente der Stallhof nicht nur den mit der Haltung der Pferde verbundenen Funktionen, sondern war gleichzeitig der Festspielplatz Sachsens im Zeitalter der Renaissance. Er behielt diese Funktion über nahezu zwei Jahrhunderte und besaß sie noch, als bereits der Zwingerhof als neuer, barocker Festspielplatz Gestalt gewonnen hatte. Erst Anfang des 19. Jahrhunderts wurden die „Stechbahn" aus ihrer Ordnung gebracht, die Arkaden des Langen Ganges im Zusammenhang mit der Anlage einer Sauna und römisch-irischer Bäder vermauert und der Stallhof in eine Art Gartenhof verwandelt. Es ist das Verdienst Hubert Ermischs, des Leiters der vierten Erneuerung des Zwingers zwischen den Weltkriegen und seines Wiederaufbaus nach 1945, den Stallhof um 1930 von diesen seinen Charakter verwischenden Veränderungen wieder befreit zu haben. Eine Bewahrung der Reste der ursprünglichen Fassadenbemalung lag nicht im Sinne dieser Zeit.

Der 13. Februar 1945 hinterließ nur ausgebrannte Ruinen, vom Langen Gang die Außenwand mit dem Fürstenzug und die Arkadenwand, von der ein Teil nachträglich im gleichen Jahr einstürzte (Abb. 5). Die noch verbliebenen Gewölbe waren aber nicht mehr verwendungsfähig und wurden in der ersten Aufbauphase 1957 durch eine Stahlträger-Stahlbeton-Decke ersetzt, mit deren Hilfe die stark erschütterte Arkadenwand an die stabile Fürstenzugwand angebunden wurde. Die Wände der Südgalerie waren gegeneinandergeneigt, im westlichen Bereich gänzlich verschwunden.

Vom Kanzleihaus verblieben Teile des Ostflügels und die Hofwände mit Teilen der Treppentürme. Die 1,20 m starke mittlere Blendmauer der Rampe war bis zu 50 cm nach innen gerückt. Vom eigentlichen Stallgebäude, dem „Johanneum", blieben alle Außenwände, die Mehrzahl der Erdgeschoßgewölbe und die gußeiserne Dachkonstruktion von 1875 wiederverwendungsfähig erhalten.

Der Übergang des „Johanneums" und Stallhofes in die Rechtsträgerschaft des Verkehrsmuseums Dresden im Jahre 1955 war eine wesentliche Voraussetzung für den kontinuierlichen Wiederaufbau. 1955 bis 1965 wurden Johanneum und Langer Gang für die Sammlungen des Verkehrsmuseums aufgebaut, 1966 bis 1971 die Fassaden des Johanneums in der Fassung von 1876 wiederhergestellt. In kleinen Schritten wurde seit 1969 auch der weitere Wiederaufbau des Stallhofes mit Stechbahn, Pferdeschwemme, Rampenbauwerk, Rampenmauern, südlicher Zuschauergalerie und Fürstenzug vorangetrieben.

Eine Bemalungsprobe am Langen Gang im Jahre 1969 erbrachte die Gewißheit, daß Architektur und ornamentale Bemalung von vornherein als Ganzheit konzipiert und ausgeführt gewesen waren, sind doch sonst die Volutengebilde oberhalb der Säulen unverständlich, wirkt der Hauptsims viel zu schwach, sitzen die Fenster beziehungslos innerhalb der Wandfläche (Abb. 7 und 10).

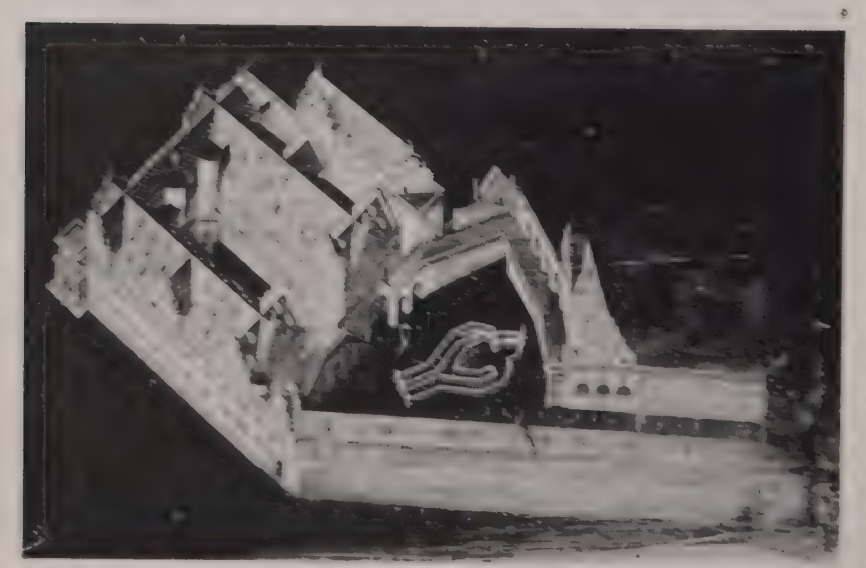
Der Beschluß des Rates der Stadt Dresden vom 19. 12. 1974 legte den endgültigen Wiederaufbau des Stallhofes im oben be-



7



8



9

7
Karussellreiten im Stallhof. Gemälde 1600

8
Isometrie zum Wiederaufbau des Stallhofes (Oberbauleiter Ries, 1959)

9
Der Stallhof. Gemälde von Andreas Vogel, erste Hälfte des 17. Jh. (Historisches Museum Dresden)

10
Langer Gang. Bemalungsprobe 1964

11
Die südliche Zuschauergalerie während der Wiederherstellung

12
Der Lange Gang. Weck's Chronik 1678

schriebenen Sinne einschließlich der Bemalung des Langen Ganges fest und schuf die Voraussetzung zu einer komplexen Projektierung aller erforderlichen Baumaßnahmen (Abb. 8). Das bedeutete Beseitigung aller 1957 nicht sanierten Kriegs- und Alterungsschäden am Langen Gang, insbesondere einige abgescherte Kämpfersteine der Arkaden und zahllose Einschläge und Abschalungen, die Sandsteinarchitektur betreffend. Die Kämpfer wurden in Vierungstechnik stabilisiert, alle übrigen Steinschäden durch das Steinersatzmittel „Mineros" behoben. Die Wiederherstellung der Gewölbe als Rabitzkonstruktion, bereits 1957 begonnen, wurde zu Ende geführt. Die 1957 hergestellten Fenster sind im Schlosserwerk so ergänzt und durch Butzen bzw. Wabenscheiben verglast worden, daß ihre Erscheinung nunmehr der eines Renaissancefensters entspricht. Ausgehend von dem Gemälde „Karussellreiten im Stallhof" des Andreas Vogel (Abb. 9), der gründlichen Auswertung zeitgenössischer Vorlagenbücher und von Analogiestudien auf Schloß Augustusburg sowie an böhmischen Schlössern, entwickelte Günther Heinmann die ursprünglich in Kratztechnik vorgenommene ornamentale Bemalung neu und führte sie gemeinsam mit Heinz Köhler, VEB Bau Dresden, in Silikattechnik à la sgraffito am Bau aus. Dabei wurde die interessante Erfahrung gemacht, daß die im Karton zunächst sehr überzeugend wirkende Darstellung der Form in einem mittleren Grau auf schwarzem Grund mit aufgesetzten weißen Lichtern bei der Probe auf Fernwirkung nicht bestand, weil zu impressionistisch wirkte und in Weiß auf schwarzem Grund mit eingesetzten mittelgrauen Schatten verändert werden mußte, um die Sgraffitowirkung zu erreichen. Die Öffentlichkeit mag entscheiden, ob auch die figürlichen Szenen aus dem Sagenbereich der Taten des Herkules noch eingefügt werden sollen, wie sie die Weck'sche Chronik zeigt (Abb. 12). Das Rollwerkornament oberhalb der Fenster ist formal eigentlich nur von diesen Szenen her entwickelt und erst mit diesen zusammen richtig zu verstehen. Strukturell zeigt die Wand jetzt eine gewisse Umkehrung. Nicht die Fenster, sondern die schwarzen Flächen dazwischen erscheinen als die Durchbrechungen der Wand.

Farbige Akzente im graphisch wirkenden Schmuckwerk sind auch die heraldische Fassung der Wappen – sämtliche Grafschaften und Ämter darstellend, die Kursachsen damals umfaßte – und die Wiederaufhängung der Jagdtrophäen Steinbock und Rothirsch im Westflügel gedacht. Die Jagdtrophäen waren bereits 1680 nicht mehr vorhanden. Die Köpfe ursprünglich



10



11



12

in Holz geschnitzt und durch Witterungseinflüsse sehr bald verschlissen, wurden jetzt in Plast ausgeformt und, ausgehend von Vorbildern der gleichen Zeit auf Schloß Augustusburg, farbig gefaßt. Dieser Versuch des Einsatzes eines auf dem Gebiet der Denkmalpflege ungewöhnlichen Werkstoffes versteht sich in einer Reihe ähnlicher Versuche, wie sie das Zeitalter des Barock in Fülle kannte, wie sie Karl Friedrich Schinkel durch die Verwendung des zu seiner Zeit aufkommenden Zinkgusses mit angeblasenem Natursteinmehl an Stelle von Natursteinwerkstücken unternahm.

Am Vorabend des 30. Jahrestages der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik konnten der Lange Gang mit dem gereinigten und restaurierten Fürstenzug und der vordere Teil der Stechbahn der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Die Leitung aller Baumaßnahmen lag von Anbeginn in den Händen von Bauleiter Erich Gräfe, anfangs Bauabteilung für kulturhistorische Bauten Dresden, dann Bauabteilung des Instituts für Denkmalpflege Dresden und nun VEB Denkmalpflege Dresden. Der 1978 gegründete Betrieb zur Erhaltung und Restaurierung von Baudenkmalen hat mit seinen Spezialhandwerkern in diesen Jahren die Hauptleistungen im Stallhof und am Fürstenzug erbracht und damit ein erstes Zeugnis seines Leistungsvermögens abgelegt.

Der Entschluß zur Wiederherstellung der Bemalung des Langen Ganges, die eigentlich nicht als Rekonstruktion im engen Sinne verstanden werden darf – die genaue Kenntnis des originalen Details fehlt –, sondern eher als eine Neuinszenierung zu bezeichnen ist, zog nach sich, auch die Nordwand der zum Teil ab- und wiederaufgebauten südlichen Zuschauergalerie in angemessener Weise nach dem Vorbild des Gemäldes von Andreas Vogel abzufärben, beschränkt auf die illusionistische Darstellung der Architekturhauptglieder Hauptsims, Fensterrahmungen und Sockelrustika. Der Besucher des Stallhofes bekommt so eine Vorstellung von dem herben Glanz mitteleuropäischer Residenzen des 16. Jahrhunderts. Er erlebt nahezu authentisch den Raum für eine Fläche von etwa 1500 m² ausmachenden Turnierkampfbahn mit ihren 34 Pilaren und zwei 6 m hohen Pylonen, die, entworfen von Nosseni und 1591 gegossen von Merten Hilger, Meisterwerke der Renaissancegießkunst darstellen (Abb. 14).

Von dem der Pferdepflege und -haltung dienenden Teil des Stallhofes, Roßapotheke und Hufschmiede in den Gewölben unter der Rampe, Pferdeschwemme und Rampenbauwerk, ist inzwischen die Schwemme in ihrer barocken Fassung wiederhergestellt. Die Lehm- und Lettendichtung von 1590 erwies sich noch als ausreichend für die Wasserhaltung, so daß auf die Neuherstellung einer Dichtung – verbunden mit dem vollständigen Ab- und Wiederaufbau der steinernen Fassung – verzichtet werden konnte. Die zweimal geknickte Rampe stieg ursprünglich entlang der Ostwand des Kanzleihauses, der 1588 neu errichteten Blendmauer und der Nordwände bereits bestehender Häuser zu den Ställen im Obergeschoß auf. Um das Prinzip der südlichen äußeren Mauerschale zu wahren, wurde, ausgehend von der Höhe der Blendmauer, die Ostwand des Kanzleihauses zunächst 2geschossig wiedererrichtet (Abb. 11). Die Wiederaufführung der genannten Hauswände bis zur gleichen Höhe wird 1983 erfolgen. Nach Abschluß der Bauarbeiten wird der Besucher des Stallhofes über den ehemaligen Aborttreppenturm des Kanzleihauses die einzelnen Geschosse und die obere Terrasse der südlichen Zuschauergalerie erreichen und die Bemalung des Langen Ganges aus jeweils gleicher Höhe betrachten können. Die Galerie kann gleichzeitig – ihrer Erstfunktion entsprechend – als Zuschauergalerie für kulturelle Veranstaltungen aller Art auf dem Gelände der Stechbahn dienen, ebenso wie die Galerie des Langen Ganges, die ursprünglich gleichfalls diesen Zweck hatte, darüber hinaus Verbindungsgang vom Schloß zum Stallgebäude und Ahnengalerie des Hauses Wettin war. Der als Piazetta wirkende Bereich um die Pferdeschwemme bietet sich den gleichen Zwecken an, die Rampe ist wechselweise als steigende Aufführungsebene oder als Zuschauerrang nutzbar. Eine entsprechende Elektroinstallation in den Arkaden des Langen Ganges, den Rampenmauern entlang und auf der Terrasse der Südgalerie gewährleistet vielfältige Aufführungsmöglichkeiten.

Im Gegensatz zu den Bauten und baulichen Anlagen des Stechbahnbereiches wurde beim eigentlichen Stallgebäude nicht der Versuch unternommen, die originale Gestalt, wie sie Wecks Chronik zeigt, wiederherzustellen. Davon sind hier noch die Erdgeschoßgewölbe, die Seitenportale in der Nordwest- und Südostfassade und die Erdgeschoßfenster des Südwestflügels erlebbar. Dem Umbau zur Gemäldegalerie im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts entstammen die heutige Fassadengrundstruktur, die Englische Treppe vor der Hauptfront und die Mittelportalarchitektur der Nordwestfassade zum Stallhof. Dekoration und oberer Abschluß des Hauses wur-

13

14



13
Blick auf die Nordwestfassade des „Johanneums"

14
Bronzerelief vom Kapitell eines Pylonen (1591, Merten Hilger)

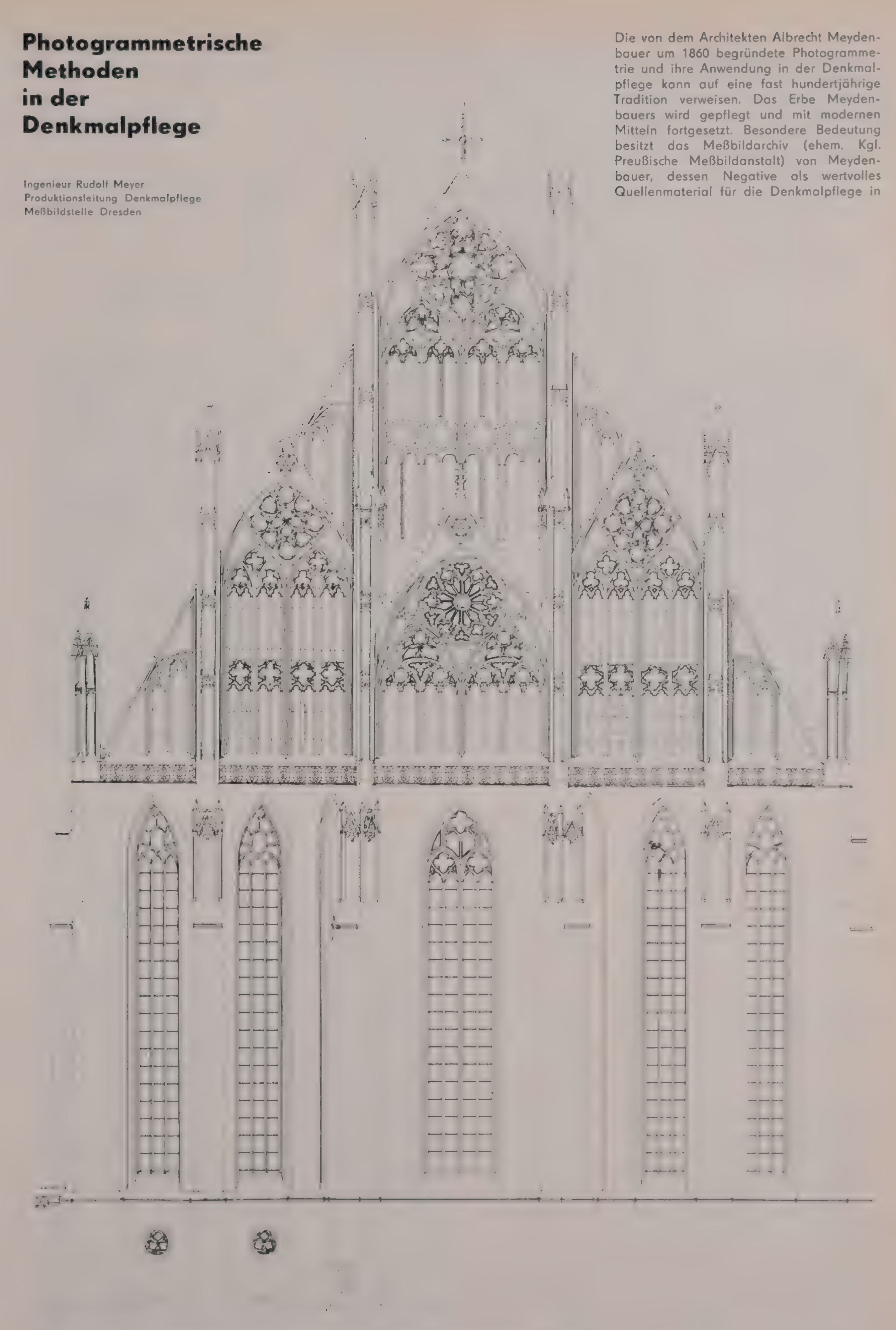
den bis 1876 aus Anlaß der neuen Nutzung als Historisches Museum neugestaltet. Der Wiederaufbau berücksichtigte alle diese Lebensphasen des Bauwerkes und fügte mit dem zeitgenössischen Ausbau des Obergeschosses durch Prof. Horst Grabner eine neue hinzu. Hieran wird deutlich, daß die Methode historische Strukturen bewahrender Wiederherstellung immer abhängig ist vom Zustand des Überkommenen, vom Wert späterer Zutaten und von den Möglichkeiten neuer Nutzung.

Im Falle Dresdens darf vielleicht etwas mehr rekonstruiert werden, als sich die klassische Denkmalpflege mit ihren eigentlichen Aufgaben der Konservierung und vorsichtigen Restaurierung sonst zu gestatten glaubt – ging doch in dieser für die Welt der Kunst so bedeutsamen Stadt so unendlich viel verloren, kann doch ohnehin nur ein Bruchteil davon wiedergewonnen werden.

Photogrammetrische Methoden in der Denkmalpflege

Ingenieur Rudolf Meyer
Produktionsleitung Denkmalpflege
Meßbildstelle Dresden

Die von dem Architekten Albrecht Meydenbauer um 1860 begründete Photogrammetrie und ihre Anwendung in der Denkmalpflege kann auf eine fast hundertjährige Tradition verweisen. Das Erbe Meydenbauers wird gepflegt und mit modernen Mitteln fortgesetzt. Besondere Bedeutung besitzt das Meßbildarchiv (ehem. Kgl. Preußische Meßbildanstalt) von Meydenbauer, dessen Negative als wertvolles Quellenmaterial für die Denkmalpflege in

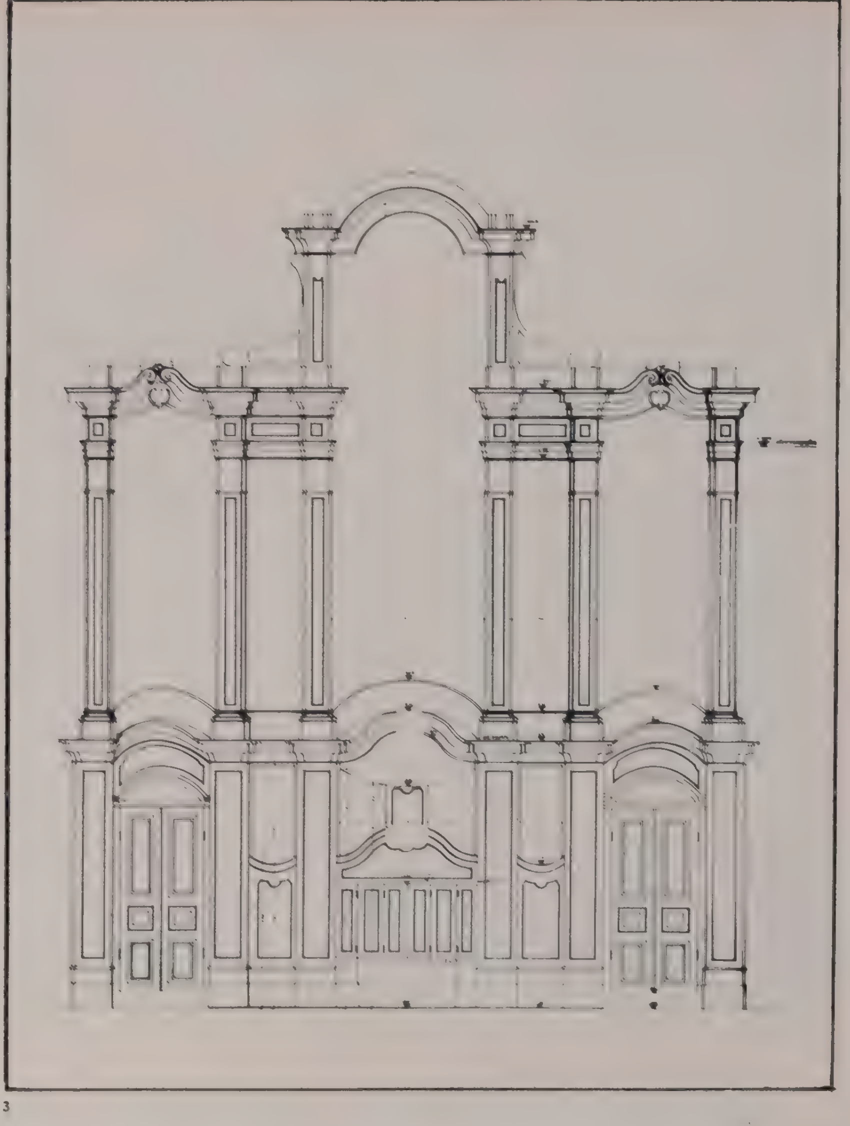


1 Ansicht (Architekturphotogrammetrische Stereoauswertung) des Ostgiebels der Marienkirche in Prenzlau

2
Inneres der Dresdner Hofkirche nach der Zerstörung im Februar 1945. Blick nach Osten

3
Rekonstruktionszeichnung des Orgelprospektes der Dresdner Hofkirche


2


3

der DDR genutzt werden. Die Photogrammetrie ist mit Arbeitsunterlagen in Form von zeichnerischer Stereoauswertung und entzerrten Meßbildern zum unentbehrlichen Hilfsmittel der praktischen Denkmalpflege geworden.

Während des zweiten Weltkrieges wurde die besonders wertvolle Silbermannorgel in der ehemaligen Katholischen Hofkirche Dresden ausgebaut und blieb so erhalten. Der barocke Orgelprospekt verbrannte in der Bombennacht vom 13. 2. 1945 vollständig. Der Wunsch nach originalgetreuer Rekonstruktion stieß auf erhebliche Schwierigkeiten, weil keine brauchbaren Unterlagen zu beschaffen waren – bis auf wenige Fotos aus der Vorkriegszeit. Mit Hilfe eines vom Verfasser entwickelten numerischen Verfahrens gelang eine meßtechnische Auswertung der gegebenen Bilder. Unter Einsatz der EDV konnten die Koordinaten von 300 ausgewählten Punkten bestimmt werden, die dann als Bezugspunkte für die Rekonstruktion des Prospektes dienten.

Nach Abschluß der Rekonstruktion des Prospektes ergaben sich beim Einbau der Pfeifen keine Probleme – ein Beweis für die geometrische Richtigkeit. Die Rekonstruktion der figürlichen Plastik steht vor dem Abschluß, auch dafür konnten Bezugsmaße geliefert werden.

Zur Vorbereitung des Wiederaufbaus der Marienkirche in Prenzlau, eines der bedeutendsten Denkmale deutscher Backsteingotik, wurden umfangreiche photogrammetrische Arbeiten ausgeführt. Dazu gehören unter anderem die zeichnerische Stereoauswertung des Ostgiebels und der Mauerkrone des Kirchenschiffes, numerische Messungen für statische Untersuchungen sowie die Herstellung entzerrter Meßbilder von den Längswänden, den Turmansichten und der Attika. Die entzerrten Bilder gaben den Projektanten genaue Auskunft über den Umfang der Schäden im Mauerwerk und dienten als Grundlage für die Sicherungsarbeiten und die Kalkulation der nachfolgenden Restaurierung.

Aus den Stereoauswertungen konnten ohne zusätzliche Messungen die Konstruktionsmaße für die vorgefertigten Dachbinder abgeleitet werden.

Im Zuge der Vorbereitung der komplexen Rekonstruktion der Altstadt von Greifswald wurden alle Fassaden aufgenommen und in entzerrten Meßbildern dokumentiert. Diese dienen als Basismaterial für die Planung und Projektierung der Rekonstruktion, aber auch als Dokumente für den früheren Zustand der inzwischen abgebrochenen und durch Neubauten ersetzten Gebäude.

Eine umfassende Dokumentation des Schlosses Sanssouci wurde im Rahmen einer langfristig angelegten systematischen Dokumentation aller Objekte der Staatlichen Schlösser und Gärten in Potsdam ausgeführt. Diese Dokumentation dient sowohl dem aktuellen Bedarf für die Vorbereitung von Restaurierungsarbeiten als auch der Sicherung der Denkmale im Sinne des Kulturgüterschutzes.

Die hohe Arbeitsproduktivität der gegenwärtigen Architekturphotogrammetrie ist aber erst durch die Anwendung hochwertiger Geräte möglich geworden. Das zur Zeit verfügbare Gerätesystem erfüllt alle Anforderungen der Praxis.

Das vom VEB Carl Zeiss JENA hergestellte Aufnahmesystem Universalmeßkammer UMK 1318 mit fokussierbarer Hochleistungs-Meßoptik ist als Spitzengerät zu bezeichnen und hat sich in der Praxis sowohl in der DDR als auch in vielen anderen Ländern bewährt. Bei kleineren Objekten oder bei geringeren Anforderungen an die Genauigkeit kann der technologische und technische Aufwand durch den Einsatz der Stereomeßkammer (SMK 5,5 0808 120) des VEB Carl Zeiss JENA gesenkt werden. Die vom Verfasser entwickelte Architekturmeßkammer (AMK 7 1824) ist ein spezielles Gerät, das für die Aufnahme von Meßbildern zur Entzerrung konzipiert ist und sich besonders gut zur Aufnahme von Fassaden in engen Straßen (historische Stadtkerne, Rekonstruktionsgebiete) eignet. Das für Luftbildzwecke entwickelte Stereokartiergerät TOPOCART wird mit großem Vorteil für die Herstellung von Auf-, Grund- und Seitenrißplänen in der Architekturphotogrammetrie eingesetzt und hat sich bestens bewährt. Die damit unmittelbar mögliche Gravurtechnik erlaubt die Darstellung feinster Details in Strichqualität.

4
Inneres der Dresdner Hofkirche vor der Zerstörung. Die Aufnahme wurde für die Rekonstruktion des Prospektes verwendet.

5
Dokumentation der Innenstadt von Greifswald. Knopfstraße. Entzerrtes Meßbild (verkleinerter Ausschnitt)

6 7
Dokumentation des Schlosses Sanssouci in Potsdam. Meßbild und Stereoauswertung (verkleinerter Ausschnitt)


4


5

6



7



Schinkel-Denkmal für die Schlacht von Dennewitz restauriert

Eisenrestaurator Wolfgang Gummelt, Berlin
Henry Korf, Oberkonservator
Institut für Denkmalpflege, Berlin

An den Befreiungskrieg von 1813 erinnern in der DDR zahlreiche Denkmale, Grab- und Gedenksteine. Unter ihnen sind die schon 1817 aufgestellten Denkmale für die Schlachten von Großgörschen, Kreis Weißenfels (2. Mai 1813), Großbeeren, Kreis Zossen (23. August 1813) und Dennewitz, Kreis Jüterbog (6. September 1813) hervorzuheben. Ein viertes Denkmal für die Schlacht bei Wartenburg, Kreis Wittenberg, steht nicht mehr. Sämtliche Denkmale wurden deckungsgleich nach Entwürfen von Karl Friedrich Schinkel von der Königlichen Eisengießerei zu Berlin gegossen. Während die Denkmale von Großgörschen und Großbeeren in den Jahren 1982 bis 1984 restauriert werden, sind die Arbeiten an dem Denkmal von Dennewitz bereits beendet. Es handelt sich um eine vierseitige Pyramide aus Gußeisen in neugotischem Stil mit Fialen, Krabben und Kreuzblumen, aufgestellt auf einem flachen Sandsteinsockel. Am 6. September 1817 wurde es am historischen Ort des Sieges der Landwehr und regulärer preußischer Truppen in Waffenbrüderschaft mit russischen Verbündeten über napoleonische Okkupationstruppen enthüllt.

Die feierliche Wiedereinweihung erfolgte am 23. September 1979 durch den Vorsitzenden des Rates des Kreises Jüterbog beim alljährlich stattfindenden Volksfest des Gemeindeverbandes Niedergöhrsdorf. Seit Aufstellung des Denkmals von Dennewitz vor 165 Jahren haben Witterungseinflüsse beträchtliche Korrosionsschäden an den Eisenbauteilen verursacht. Die Außenfläche, durch Farbreste nur noch ungenügend geschützt, zeigte großporige Ausrostungen. Der Korrosionsdruck hatte die 157 miteinander verschraubten Einzelteile des 5,56 m hohen und 3,4 t schweren Denkmals auseinandergesprengt und gelockert. Es bestand demzufolge akute Einsturzgefahr. Besonders schwer waren die Korrosionsschäden im Innenraum des Denkmals. Infolge ständigen Eindringens von Regenwasser und Kondenswasserbildung bei Schwankungen der Außentemperaturen waren partielle Ausrostungen bis zur vollen Wandstärke von 25 mm eingetreten. Von der gesamten Innenfläche sind durch den Rostvorgang etwa 8 mm Material abgetragen.

Nach eingehenden Untersuchungen wurde folgende Restaurierungskonzeption erarbeitet: Demontage des Denkmals, Entrostung der Bauteile, Montage bei wasserdichter Neuverbindung der Bauteile, Schutz des Innenraums vor Kondenswasserbildung, Stabilisierung des Denkmals gegen Erschütterungen durch eine in unmittelbarer Nähe vorbeiführende stark befahrene Straße, Ergänzung von Fehlstellen und Korrosionsschutz der Außenfläche.

Bei der Demontage wurde das Denkmal eingerüstet. Die zum Teil bereits ohne Verbindung aufeinanderliegenden, bis zu 250 kg schweren Bauteile wurden mit Hilfe eines Differentialflaschenzugs abgehoben. Eine chemische oder elektrolytische Entrostung kam angesichts der Größe und des Gewichts der Bauteile und der kaum zu gewährleistenden Neutralisierung der Chemikalien im porösen Gußgefüge nicht in Betracht. Durch gründliches Sandstrahlen wurde jedoch eine völlige Entrostung erreicht. Risse, in die der Rost eingedrungen war, wurden zur späteren Verklebung mit einem Trennschleifer aufgeschliffen.

Durch den erstmaligen Einsatz von Epoxidharzmetallklebern für Restaurierungsarbeiten an Eisengußbauwerken dieser Größenordnung konnten die Montage der wasserdicht verbundenen Bauteile, der Schutz des Innenraumes vor Kondenswasserbildung und die Stabilisierung des Denkmals gegen Erschütterungen optimal verwirklicht werden. Um dies zu erreichen, wurden sämtliche Bauteile zueinander bzw. am Sandsteinsockel in einem Abstand von 5 bis 10 mm neu verschraubt. Die so entstehenden Fugen werden von außen mit gipsverstärktem Klebeband abgedichtet. In den Innenraum des Denkmals ist eine Form aus 16 m² Aluminiumblech in einem Abstand zur Innenfläche von 40 mm bis 50 mm eingesetzt worden. In den so entstehenden Hohlraum einschließlich der Fugen zwischen Bauteilen wurden sodann 900 kg Epoxidharzmetallkleber EP 2 gegossen. Die gute Gieß- und Kriechfähigkeit des Klebers gewährleistet einen lückenlosen Verguß des Innenraumes und der Einzelteile.



1
Restauriertes Denkmal von Dennewitz

Damit kann Regenwasser nicht mehr eindringen. Die auf die Innenraumoberfläche aufgegossene Schicht von 50 mm Epoxidharzmetallkleber EP 2 mit einer Zugscherfestigkeit von 150 ± 35 kg/cm² stellt einen idealen Stabilisierungsmantel dar, der außerdem die Bildung von Kondenswasser auf der Metalloberfläche verhindert. Die beim Verguß von Epoxidharzmassen auftretende reaktive Erwärmung machte ein gewichtsmäßig und im Zeitablauf genau dosiertes Vergießen notwendig. Zum Abbau der Erwärmung dienten Ventilatoren. Mit dem Verkleben der Kreuzverschlußplatte wurde der Innenraum des Denkmals luftdicht abgeschlossen. Auf Druckausgleichsöffnungen wurde verzichtet, um zu verhindern, daß in den Innenraum Fremdkörper geworfen werden.

Die auftretende Druckerhöhung der Innenluft bei Erwärmung des Denkmals durch Sonneneinstrahlung beträgt 0,1 at. Nach dem Gaylussacschen Gesetz wurde sie folgendermaßen ermittelt:

$$p_2 = \frac{p_1 \cdot T_2}{T_1},$$

wobei p_2 der Enddruck, p_1 Anfangsdruck = 1 at, T_2 Endtemperatur = 55 °C = 328 °K und T_1 = Anfangstemperatur = 25 °C = 298 °K (Temperatur beim Verschließen des Denkmals) bedeuten. Der eingeschlossene Stabilisierungsmantel aus EP 2 hält ein Vielfaches der Innendruckbelastung aus, so daß eine Rißbildung zwischen den Eisenbauteilen nicht auftreten kann. Insgesamt haben diese Arbeiten vier Monate in Anspruch genommen. Der Einsatz des Metallklebers EP 2 gestattete es, Fehlstellen in den Wandungen sowie abgebrochene oder verlorengegangene Partien von Architekturteilen einzuformen, zu gießen und die fertige Form mit Dentalfräsen nachzuarbeiten. Um eine hohe Klebfestigkeit des EP 2 zu erreichen, sind metallisch reine Oberflächen notwendig. Da gesandstrahlte Eisenbauteile infolge der Luftfeuchtigkeit schon nach wenigen Stunden sichtbar nachrosten, wurde der Aufbau des demontierten Denkmals technologisch in entsprechende Abschnitte unterteilt und das Sandstrahlen der Bauteile genau vorgeplant. Die Anschlußstellen für das Verkleben der jeweils nächsten Baugruppe wurden gegen Nachrosten durch Abkleben mit lackierten Klebestreifen gesichert. Die äußere Oberfläche der aufgebauten Baugruppen wurde sofort mit Rostschutzfarbe behandelt. Nach Konsultation der Forschungsabteilung der Lackfabrik Teltow ist für den äußeren Korrosionsschutz das geprüfte Anstrichsystem TGL 18 708/07 verwendet worden.

Die erhaben gegossenen Buchstaben der Schriftplatte sind in PC-Lackfarbe farblich gelöster Goldbronze gefaßt worden. Auch die Schinkel-Denkmale in Großbeeren und Großgörschen werden nach diesem erstmals erfolgreich erprobten Verfahren stabilisiert, konserviert und restauriert.

Das Denkmal in Dennewitz ist mittlerweile zu einem Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens des Gemeindeverbandes und zu einem vielbetrachteten Touristenziel geworden. Es zeugt davon, wie das historische Erbe in der DDR bewahrt und erschlossen wird.



2
Arbeiten während der Restaurierung

Karl Friedrich Schinkel.

Eine Charakteristik

seiner

künstlerischen Wirksamkeit.

Von

Franz Kugler.

Berlin,
Verlag von George Gropius.
1842

Eine Charakteristik

Das Jahr 1840 hatte uns die Kunde manch eines herben Verlustes, der uns betroffen, gebracht; zu den schmerzvollsten Nachrichten gehörte die, dass Schinkel, den wir noch kurz zuvor in anscheinend blühender Gesundheit gesehen, plötzlich einer unheilbaren, unsäglich trostlosen Krankheit verfallen sei. Schon zur Trauer gestimmt, mussten wir durch diese Nachricht in dem tiefsten Innern unseres Gemüthes erschüttert werden; es fehlte uns an Worten, um den Schmerz auszudrücken, dass ein Stern, der bis dahin in ungetrübter Klarheit und Lauterkeit unsern Blicken vorgeleuchtet hatte, jetzt durch ein furchtbares Geschick — um so furchtbarer, als unsern Gedanken eine Enträthselung desselben unmöglich blieb, — verdüstert sein sollte. Wohl Keinen gab es, der nur irgend an den künstlerischen Interessen des heutigen Tages Antheil genommen, der sich dem allgemeinen Schmerze und der allgemeinen Klage zu ent-

ziehen vermocht hätte. Und fort und fort, von Woche zu Woche, von Monat zu Monat hielt dieser beängstigende Zustand an. Blitzte auch zuweilen ein schnell verlöschender Hoffnungsschimmer hervor; schien auch die Wehklage unter den vielfachen Anforderungen, die das Leben machen musste, allmählig zu verstummen; doch bedurfte es nur des geringsten Anlasses, — und zumal hier in Berlin, wo uns die Werke des Meisters täglich vor Augen stehen, konnte es nimmer an einem solchen mangeln, — um den Schmerz und die bange Erwartung in uns stets aufs Neue zu erwecken. Endlich, nach mehr als jahrlangem Leiden, lösten sich die Bande, welche diesen hohen Geist gefesselt hatten. Was an seiner Erscheinung irdisch war, ward der Erde übergeben. Er war von uns geschieden; aber wir fanden Trost und Beruhigung in dem Gefühle, dass für ihn ein neuer Tag angebrochen war, und wir vermochten es, das Bild, das er von sich in unserm Geiste hinterlassen, wiederum rein und ungetrübt anzuschauen.

Wenigen Menschen war so, wie ihm, das Gepräge des Geistes aufgedrückt. Was in seiner Erscheinung anzog und auf wunderbare Weise fesselte, darf man nicht eben als

eine Mitgift der Natur bezeichnen. Schinkel war kein schöner Mann; aber der Geist der Schönheit, der in ihm lebte, war so mächtig und trat so lebendig nach aussen, dass man diesen Widerspruch der Form erst bemerkte, wenn man seine Erscheinung mit kalter Besonnenheit zergliederte. In seinen Bewegungen war ein Adel und ein Gleichmaass, in seinem Munde ein Lächeln, auf seiner Stirn eine Klarheit, in seinem Auge eine Tiefe und ein Feuer, dass man sich schon durch seine blosse Erscheinung zu ihm hingezogen fühlte. Grösser aber noch war die Gewalt seines Wortes, wenn das, was ihn innerlich beschäftigte, unwillkührlich und unvorbereitet auf seine Lippen trat. Dann öffneten sich die Pforten der Schönheit; die tausend und aber tausend hemmenden Schranken, welche das Leben des Tages aufgestellt hat, verloren mehr und mehr an Kraft, bis sie zuletzt gänzlich zu verschwinden schienen; die Bilder eines idealen Lebens, wie wir uns Griechenland in den Zeiten seiner schönsten Blüthe so gern vorstellen, zogen klar und beseligend an uns vorüber; bis das Gespräch zum Schlusse dennoch auf die Anforderungen des Tages zurückkehren musste und in wehmüthigen Accorden der

Sehnsucht verklang. Ich habe zu Schinkel nicht in einem näheren Verhältnisse gestanden; doch habe ich zuweilen das Glück gehabt, dass er mich einer vertraulichen Unterredung solcher Art würdigte. Könnte ich jetzt wiedergeben, was er in jenen Stunden zu mir gesprochen! Wohl hat mich's schon mehrfach bitter gereut, dass ich nicht unmittelbar nach diesen Gesprächen die Feder zur Hand genommen und getreulich aufgezeichnet habe, was mir von seinen Worten im Gedächtniss geblieben war. Jetzt würde ich unbedenklich allzuviel des Meinigen hinzuthun. Der Eindruck, den die schönsten Stellen in Winckelmann's Schriften nach dem Lesen in uns hinterlassen, giebt ungefähr einen Begriff der Stimmung, welche durch Schinkel's Worte angeregt wurde.

Schinkel's äusseres Leben erscheint uns, etwa mit Ausnahme seiner früheren Jahre, einfach als das eines Geschäftsmannes, der freilich durch die Ueberlegenheit seines Geistes schnell von Stufe zu Stufe emporstieg. Um so reicher jedoch ist unbedenklich sein inneres Leben gewesen. Den Entwickelungsgang seines Inneren, seines Geistes und seines Talentes, zu verfolgen, müsste für uns

im höchsten Grade anziehend und belehrend sein; aber eine Darstellung solcher Art kann nur von Denjenigen gegeben werden, welche ihm nahe genug standen, um ihn in der geheimen Werkstätte seines Schaffens zu beobachten, und denen er willig sein Inneres erschloss. Dann lässt sich's fast mit Zuversicht voraussetzen, dass es für solche Darstellung auch nicht an mancherlei wichtigen schriftlichen Urkunden, Briefen u. dergl., mangeln werde. Zwar war Schinkel vor Allem Künstler, und er wird sich als solcher am liebsten des Stiftes und des Pinsels bedient haben, um seine Gedanken auszusprechen; zugleich aber war er auch der Feder mächtig, wie man es bei den Künstlern nicht häufig findet; ein Paar Aufsätze, deren am Schlusse der folgenden Betrachtungen gedacht ist, geben dessen ein sehr gültiges Zeugniss. Möge uns das Denkmal seines inneren Entwickelungsganges nicht vorenthalten bleiben!

Grossartigere Denkmäler seiner Thätigkeit stehen freilich in denjenigen Werken da, welche von seiner Hand oder nach seinen Entwürfen ausgeführt wurden; noch nach Jahrhunderten werden sie die Höhe und die Lauterkeit seines Geistes in beredter Sprache ver-

kündigen. Seine Arbeiten im Fache der Baukunst sind überdiess, vornehmlich durch die Herausgabe seiner schönen „Sammlung architektonischer Entwürfe“, auch den fernsten Kreisen bekannt geworden, — eine Sammlung, welche fort und fort, auch wo die Anschauung der ausgeführten Werke nicht vergönnt ist, dem architektonischen Studium als gewichtige Grundlage dienen wird. Nicht in gleichem Maasse bekannt ist seine erfolgreiche Thätigkeit in den Fächern der bildenden Kunst, indem seine Entwürfe zur bildnerischen Dekoration der Architekturen nicht überall zur Ausführung gekommen und seine selbständigen Werke dieser Gattung in einzelne Sammlungen verstreut sind. Wohl wäre es im höchsten Grade wünschenswerth, wenn man es möglich machte, auch von diesen Arbeiten eine umfassende Herausgabe zu veranstalten; der Geschichte der Kunst würde dadurch, bis auf ferne Zeiten hin, ein so merkwürdiges wie nothwendiges Material dargeboten sein. Wie wichtig Unternehmungen dieser Art sein dürften, bezeugt, um nur Ein Beispiel anzuführen, die künstlerische Thätigkeit eines der bedeutsamsten Vorgänger Schinkel's im Fache der historischen Malerei, des Asmus Carstens, die

eben, weil es bisher an einer Herausgabe seiner Werke gemangelt hat, durchaus noch nicht nach ihrem hohen Werthe anerkannt ist. Auch dürften sich, meines Bedünkens, die zweckmässigen Darstellungsmittel für ein solches Unternehmen ohne sonderlich erhebliche Schwierigkeit finden lassen, selbst bei den reichsten und eigenthümlichsten Werken, welche Schinkel hinterlassen; so entsinne ich mich sehr bestimmt, dass er, als einst das Gespräch auf die schwierige Herausgabe seiner, für die Vorhalle des Berliner Museums entworfenen Gemälde kam, die Mittel der farbigen Lithographie als dazu vorzüglichst geeignet bezeichnete.

Die folgenden Betrachtungen bedürfen einer nachsichtigen Aufnahme von Seiten des geneigten Lesers. Dass es mir unmöglich fallen musste, das Bild des geschiedenen Meisters in seiner ganzen Eigenthümlichkeit, vornehmlich in dem Entwickelungsgange seines Inneren, darzustellen, ist in den vorstehenden Bemerkungen bereits angedeutet. Ich konnte somit nur eine sehr flüchtige biographische Skizze voran geben lassen, obgleich ich hierbei einzelne Angaben, die mir Schinkel selbst gelegentlich mitgetheilt, benutzen durfte; ebenso

war es mir auch bei der Betrachtung seiner Werke unmöglich, auf den biographischen Standpunkt nähere Rücksicht zu nehmen. Es war vornehmlich nur meine Absicht, die Stelle zu bezeichnen, welche Schinkel, seiner künstlerischen Thätigkeit gemäss, in dem allgemeinen kunsthistorischen Entwickelungsgange einnimmt. Hierbei genügte es freilich nicht, mit einfachen Worten etwa nur auszusprechen, dass Schinkel im Fache der Architektur eine Bedeutung hat, wie seit vier und mehr Jahrhunderten kein anderer Meister, und dass er im Fache der bildenden Künste den merkwürdigsten Geistern seiner Zeit gleich steht; es musste das ihm Eigenthümliche, mit näherer Hinweisung auf seine Werke, in besonderer Charakteristik angedeutet werden. Aber auch ein solcher Versuch hat seine schwierigen Seiten. Das innere Wesen der Kunst, und vornehmlich das der Architektur, ist überall schwer in Worte zu fassen; ihre Werke sind nicht (oder doch nur die Entwürfe derselben) gleich denen der Literatur zur leichteren Uebersicht unmittelbar neben einander zu stellen; auch handelt es sich hier darum, die Werke verschiedener Künste unter Einen Gesichtspunkt zu bringen, das Gemeinsame ihrer Rich-

tung bei verschiedenartigen Mitteln der Darstellung, hervortreten zu lassen. Dazu kommt ferner der Umstand, dass der Architekt stets von äusseren Verhältnissen abhängig ist, dass er das Werk seines Geistes äusseren Bedingungen gemäss entwerfen, selbst wohl während der Ausführung mannigfach verändern muss, dass es somit nicht selten zwiefach schwer wird, das ihm innerlich Eigenthümliche in dem ausgeführten Werke zu erkennen und nachzuweisen. Ob es mir gelungen, diesen Schwierigkeiten mit einigem Glück zu begegnen, muss ich dem billigen Ermessen des Lesers anheimstellen. Dass meine grosse, fast möchte ich sagen: unbegrenzte Verehrung gegen Schinkel mich nicht gehindert hat, mir ein freimüthiges Urtheil über seine Werke zu bewahren und mich da auch tadelnd zu äussern, wo — meiner Ansicht nach — im Einzelnen seiner Werke ein minder gültiges Streben hervorgetreten ist, wird mir hoffentlich kein billig Denkender verargen. Hätte ich mich doch eher, dem dermaligen Stande unserer Literatur gemäss, die nur zu häufig das Heiligthum alles Grossen und Schönen mit frecher Hand anzutasten liebt, eben meiner Verehrung wegen rechtfertigen sollen. Dies

aber halte ich für überflüssig, da ich mit denen nichts gemein habe, die keine Liebe kennen.

Ich bemerke schliesslich, dass die folgenden Betrachtungen, ihrem wesentlichen Inhalte nach, bereits einige Jahre vor Schinkel's Tode geschrieben sind. In ihrer früheren Fassung finden sie sich in den Hallischen Jahrbüchern (1838, in den Blättern des Monates August) gedruckt. Da gegenwärtig ein erneuter Abdruck gewünscht wird, so habe ich demselben, ausser andern Erweiterungen, diejenigen Veränderungen und Zusätze beigefügt, welche durch die seitdem veränderten Verhältnisse und durch die neuerlich herausgegebenen Werke Schinkel's nöthig geworden waren.

Biographisches.

Karl Friedrich Schinkel wurde am 13. März 1781 zu Neu-Ruppin, in der Mark Brandenburg, geboren. Seinen Vater, der das Amt eines Superintendenten bekleidete, verlor er in seinem sechsten Jahre. Seine erste Bildung erhielt er auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt, seine spätere auf dem berlinischen Gymnasium, unter Gedike, nachdem seine Mutter, im Jahre 1795, nach Berlin hinübergezogen war. Er war hier bis zur ersten Classe vorgerückt, und wandte sich nunmehr, einer Neigung folgend, die schon frühzeitig bei ihm hervorgetreten war, dem ausschliesslichen Studium der Kunst, vornehmlich dem der Architektur, zu. Ein Jahr lang genoss er für solche Zwecke zunächst den Unterricht des Geheimen Oberbauraths David Gilly zu Berlin; dann ward er Schüler von dem ausgezeichneten Sohne des letzteren, dem Bau-Inspector und Professor Friedrich Gilly, als dieser, im Winter des Jahres 1798, von grösseren Reisen zurückgekehrt war.

Schinkel erfreute sich des Verhältnisses zu Friedrich Gilly zwar nicht lange Zeit, denn schon im August 1800 starb sein Meister, wenig über neun und zwanzig Jahre alt; doch war dasselbe ohne Zweifel von dem entscheidendsten Einflusse auf seine ganze Zukunft. Gilly ist einer derjenigen, welche mit grösster Genialität und mit glücklichstem Erfolge gegen die verdorbene Geschmacksrichtung des achtzehnten Jahrhunderts angekämpft, welche zuerst die Reinheit und die Würde der griechischen Kunst als Grundlage des höheren architektonischen Studiums hingestellt haben. Seine architektonischen Werke (verschiedene Privatgebäude in Berlin und in der Umgegend rühren von ihm her) zeichnen sich, im Gegensatze gegen die Haarbeutelformen seiner Vorgänger, durch eine ernste Einfalt aus; mit demselben Geiste war er bemüht, die Leistungen des Handwerkes zu einer edleren Schönheit durchzubilden. Zugleich war er ein bedeutender Meister im Fache der bildenden Kunst; nicht bloss in der landschaftlichen Darstellung von Architekturen, auch in historischen Compositionen hat er Ausgezeichnetes geleistet. Das Geschick, welches ihn zu früh hinwegraffte, hat nichts von seinen grösseren selbständigen Entwürfen ausgeführt auf die Nachwelt kommen lassen; ich kann mich hier, zur Bezeichnung seiner merkwürdigen Darstellungsweise, kaum auf etwas Anderes berufen, als auf seine malerischen Ansichten des Schlos-

ses Marienburg in Preussen, deren grossartig kühner Vortrag in dem von Frick herausgegebenen Prachtwerke über dasselbe vortrefflich nachgeahmt ist. Auch kann ich hinzufügen, dass er seinen Freund Gentz bei dem Bau des Münzgebäudes zu Berlin fördernd unterstützte, und dass namentlich der ursprüngliche Entwurf für die Darstellungen des grossen Frieses am Aeusseren dieses Gebäudes, der von Schadow mit Abänderungen ausgeführt ist, von ihm herrührt. Die Blätter eines seiner grossartigsten Entwürfe, ein Denkmal Friedrich's des Grossen enthaltend, werden im Locale der Ober-Baudeputation zu Berlin aufbewahrt. Levezow hat in einer schönen Denkschrift (1801) die Hauptmomente seines künstlerischen Verdienstes und seiner persönlichen Eigenschaften zusammengefasst; seine Büste findet sich, zur steten Erinnerung an das, was die Gegenwart ihm schuldig ist, in einem der Lehrsäle der Berliner Kunstakademie aufgestellt.

Die Ideen, zu denen sich Gilly in der kurzen Bahn seines künstlerischen Wirkens emporgearbeitet hatte, gingen auf Schinkel als eine schöne Grundlage für weitere Bestrebungen über; die Hoffnungen, zu denen jener einen so begründeten Anlass gegeben hatte, sollten durch seinen Schüler, der ihm weder an lebendigem Sinne für den Ernst der Schönheit, noch an Energie des Willens und ausgebreitetem Talente nachstand, erfüllt werden. Zunächst diente der plötzliche Tod des Meisters dazu,

Schinkel in eine ausgedehnte Praxis einzuführen und ihm so eine reiche Uebung seiner künstlerischen Kräfte zu gewähren. Gilly hatte ihm nemlich, als er die Badereise antrat, auf welcher sein Tod erfolgte, die Leitung seiner architektonischen Geschäfte übertragen, und Schinkel wurde nunmehr, nach Gilly's Tode, veranlasst, diese Arbeiten selbständig fortzuführen. Neben diesen praktischen Arbeiten setzte Schinkel übrigens auch das theoretische Studium der Bauwissenschaften, auf der Bau-Akademie zu Berlin, fort.

Als ein zweites Moment in der Bildungsgeschichte Schinkel's ist eine grössere Reise nach Italien, die er im Jahre 1803 antrat, zu nennen. Ueber Dresden, Prag, Wien ging er nach Triest, durchforschte zunächst die Denkmäler von Istrien, besuchte sodann Venedig, Florenz und Rom, im Jahre 1804 Neapel und Sicilien, und kehrte im folgenden Jahre über Frankreich nach Berlin zurück. Welche Einwirkung das Studium der Monumente der classischen Architektur auf ihn haben musste, braucht hier, wie es scheint, nicht weiter ausgeführt zu werden. Zugleich veranlassten ihn die schönen Gegenden des Südens, besonders die von Sicilien, zu mannigfachen landschaftlichen Studien, von denen noch gegenwärtig seine Mappen ein interessantes Zeugniss geben. Ebenso unterliess er nicht, für die bildliche Darstellung der menschlichen Gestalt Studien nach den Gemälden

der grossen Meister, besonders Raphaels, nach den parthenonischen Sculpturen, auch unmittelbar nach dem Leben, zu machen. Als ein charakteristischer Zug mag es ferner anzuführen sein, dass Schinkel, inmitten dieser künstlerischen Beschäftigungen und unter den Reizen des südlichen Lebens, das Bedürfniss nach einer strengeren Geistesnahrung empfand, wozu ihm die Werke Fichte's, die er mit auf die Reise genommen, Gelegenheit boten. Später war Schinkel ein eifriger Zuhörer von Fichte.

Völlig ausgerüstet, um das Bedeutendste in seinem eigenthümlichen Fache beginnen zu können, war Schinkel nach Berlin zurückgekehrt. Aber die Zeitverhältnisse sollten auch über ihn eine Prüfung heraufführen; die Ereignisse, die mit dem Jahre 1806 begannen, traten allen bedeutenderen architektonischen Unternehmungen in Preussen hemmend in den Weg. Schinkel wusste indess den Reichthum seines Talentes nach einer andern Seite zu benutzen; er ward Landschaftsmaler, und eine Reihe der merkwürdigsten Erscheinungen in diesem Fache der Kunst verdankt den traurigen Verhältnissen der Zeit ihre Entstehung. Seine landschaftlichen Gemälde fanden bald Anerkennung. Vieles malte er für Gneisenau, der an diesen Arbeiten das lebhafteste Interesse nahm und mitten aus dem Lager und dem Getöse der Waffen mit ihm über alle Einzelheiten des Auszuführenden correspondirte. Auf lebendige Weise hatte er in diesen Bildern die be-

sondern Eigenthümlichkeiten der Natur (das Klimatische) mit denen des Werkes der Menschenhand (vornehmlich der Architektur) zu einem charaktervollen Ganzen zu verschmelzen gewusst. Dies führte ihn dahin, auch grössere, für die öffentliche Schau bestimmte Darstellungen ähnlicher Art, in derjenigen Richtung, in welcher die spätere Dioramen-Malerei so interessante Erfolge gehabt hat, zu bearbeiten; noch gegenwärtig wird der wundersame Reiz, den er in solche Darstellungen zu legen gewusst, von denen, welche dieselben zu sehen Gelegenheit hatten, höchlichst gerühmt. Neben andern Bildern werden vornehmlich ein Paar grosse Ansichten des Inneren der Peters-Kirche zu Rom und des Domes von Mailand hervorgehoben; sodann Darstellungen der sieben Wunderwerke der Welt; vor allen aber ein förmliches Panorama von Palermo, welches er in Oel gemalt und in sechs Wochen beendet hatte. — Es darf übrigens wohl mit Zuversicht ausgesprochen werden, dass auch diese Periode seiner künstlerischen Thätigkeit, abgesehen von der selbständigen Bedeutung der eben genannten Arbeiten, auf die Entwickelung seines Talentes nur fördernd eingewirkt haben kann. Die freie Beweglichkeit seiner Phantasie hätte sich vielleicht wäre er statt solcher Beschäftigungen gleich von strengeren Berufsarbeiten in Anspruch genommen worden, minder glänzend entwickelt. Und fast ist es wunderbar, dass er sich dennoch eine so ge-

messene Strenge des architektonischen Systems bewahrt hat, wie aus all seinen späteren Werken ersichtlich wird.

Im Jahre 1810 hatte Schinkel's amtliche Thätigkeit im Baufache begonnen, indem er als Assessor in die neuerrichtete Baudeputation gesetzt ward. Nachdem der Friede für den Staat zurückerkämpft war, wurde er schnell von den mannigfachsten Arbeiten in Anspruch genommen; bedeutsame architektonische Unternehmungen boten ihm die Gelegenheit, sich nunmehr in seiner vollen Meisterschaft zu zeigen; in kurzer Zeit wurde er zu den einflussreichsten Stellen befördert. Im Jahre 1811 hatte ihn die königliche Akademie der Künste zu Berlin unter ihre ordentlichen Mitglieder aufgenommen, im December 1820 ward er Professor bei derselben und Mitglied des akademischen Senates. Im Mai 1815 rückte er in die Stelle eines Geheimen Oberbaurathes auf; 1819 ward er Mitglied der technischen Deputation im Ministerium für Handel, Gewerbe und Bauwesen. Im Jahre 1839 erhielt er die höchste Stelle, welche der Staat für das Fach der Architektur darbietet, die des Ober Landes-Baudirectors. Von seinem Könige, von auswärtigen Fürsten, von gelehrten und künstlerischen Gesellschaften ward ihm vielfache Anerkennung zu Theil, ebenso, wie die Stimme aller Gebildeten der Nation seine hohe, oder vielmehr einzige Bedeutung bald anzuerkennen gewusst hatte. Die Worte derjeni-

gen, die kleinlichen Sinnes sein hohes und reines Streben nicht zu begreifen vermochten, sind lange verhallt. Mit besonderem Vertrauen beehrte ihn der damalige Kronprinz von Preussen, Se. Majestät der jetzt regierende König.

Die schönste Entwickelung seiner künstlerischen Kräfte schien den Tagen seines Alters vorbehalten, als Friedrich Wilhelm IV., ein Fürst, der, wie wenige, die erhabene Bedeutung der Kunst, und vor Allem die der Architektur, erkannt hat, den Thron seiner Väter bestieg. Aber das Schicksal hatte es anders beschlossen. Schon längere Zeit war Schinkel's Gesundheit bedenklichen Zufällen unterworfen gewesen, welche die ihm Näherstehenden mit Besorgniss erfüllten, aber doch nicht die traurige Katastrophe, die so plötzlich hereinbrechen sollte, ahnen liessen. Unmittelbar nach der Rückkehr von einer Kurreise, die er im Sommer 1840, in Begleitung seiner Familie, unternommen hatte, erlagen seine Kräfte einem organischen Gehirnleiden, das sich langsam und allmählig entwickelt hatte. Am 9. September verfiel er in einen besinnungslosen Zustand, aus dem er bis an seinen Tod, der erst nach dreizehn Monaten erfolgte, nicht wieder erwachte. Nur wenn Erscheinungen an sein Lager traten, die ihm vorzüglich interessant waren und die durch ihre Neuheit überraschend auf ihn wirkten, schien das Bewusstsein auf kurze Augenblicke zurückzukehren; rührend ist es, dass vor-

nehmlich Thorwaldsen's Erscheinung, der zu dieser Zeit Berlin besuchte, in solcher Art anregend auf seine Lebensgeister wirkte. Am 9. October 1841 starb Schinkel *). Am 12. October ward seine entseelte Hülle bestattet; eine unzählige Menge von Leidtragenden geleitete ihn zu seiner letzten Ruhestätte, ein Trauerzug, wie ihn die grosse Residenz selten gesehen hat, ein sprechendes Zeugniss, wie allgemein der grosse Verlust, der uns betroffen, gefühlt ward.

Se. Majestät der König hat befohlen, dass Schinkel's Standbild in Marmor in der Vorhalle des von ihm erbauten Museums aufgestellt werde.

*) Die Krankheitsgeschichte Schinkel's ist von seinem Arzte, Hrn. Dr. Paetsch, für die medicinische Wochenschrift des Hrn. Geheimen Rathes Caspar bearbeitet worden.

Schinkel's künstlerische Richtung im Allgemeinen.

Schinkel's künstlerische Richtung ist mit Entschiedenheit als eine *classische* zu bezeichnen. Am unmittelbarsten ergiebt sich dies aus der Betrachtung seiner *architektonischen Werke*, in denen vorherrschend die Formen der antiken Baukunst die Grundlage bilden, und zwar in einer Weise, welche durchweg auf die edelste Blüthezeit dieser Kunst, auf die griechischen Werke aus dem Zeitalter des Perikles, zurückgeht. Schinkel hat uns den reinen Styl dieser Werke, den lebenvollen Organismus ihrer Bildung, die befriedigende Harmonie ihrer Composition aufs Neue zur Anschauung gebracht. Aber er steht nicht unter der Botmässigkeit seiner Vorbilder. Ohne zwar (wie es in der sinkenden Zeit des antiken Lebens und von minder befähigten Nachahmern der Antike oft geschehen ist) die Einzelheiten der griechischen Architektur willkürlich zu zerstückeln, ohne den inneren Zusammenhang, durch den sie bedingt werden, aufzulösen, weiss er ihre Formen nicht nur dem jedes-

maligen äusseren Bedürfnisse, wo ein solches gebieterisch bestimmend gegenübersteht, mit Geschmack anzupassen, weiss er überhaupt nicht nur ihr gegenseitiges Verhältniss zu dem beabsichtigten Eindrucke auf den Sinn des Beschauers, nach dieser oder jener Richtung hin, mannigfach zu modificiren; auch in ganz neuer und eigenthümlicher Zusammenstellung führt er uns diese Formen vor, ganz neue und eigenthümliche Compositionen lässt er aus dem inneren Geiste der antiken Kunst sich mit vollkommener Freiheit entwickeln.

Dies ist ein Punkt, der hier zunächst mit Nachdruck hervorzuheben sein dürfte. Die Aufnahme der antiken Formen für die Zwecke unserer heutigen Architektur wird gewöhnlich mit dem bequemen Worte der „Nachahmung" abgefunden; und allerdings, wenn man im Volksgarten zu Wien einen Theseustempel, in London ein Erechtheum (als St. Pancratius-Kirche) erbauet, so ist das eben nichts weiter als Nachahmung, und es kann eine solche Copie im besten Falle nur das Verdienst einer *geschickten Nachahmung* haben. Wesentlich verschieden aber ist es schon, wenn man ein Gebäude, dessen Façade etwa durch eine griechische Säulenhalle gebildet wird, *ohne* ein bestimmtes Vorbild für letztere aufführt. Denn wo es die Absicht ist, eine Architektur aus Säulen und horizontaler Decke zu bilden, da tritt uns überall die griechische Kunst in einer Vollendung, in einer fast naturnothwendi-

gen innerlichen Consequenz entgegen, dass nur für seltene, ganz vereinzelte Fälle abweichende Combinationen der Architekturtheile denkbar sein dürften; — da werden somit die griechischen Formen weniger als Vorbilder, vielmehr nur als *Mittel* der architektonischen Darstellung betrachtet werden müssen. Wie diese Formen aber sowohl in ihrem gegenseitigen Verhältniss als in den besonderen Eigenthümlichkeiten ihrer Bildung die mannigfachsten feineren Unterschiede gestatten, wie die für architektonischen Schmuck bestimmten Theile (die eigentlich nie an einem Gebäude griechischen Styls fehlen dürfen) in den wechselndsten Gestaltungen auszuführen sind, braucht hier nicht weiter dargelegt zu werden; gerade aber darin, wie der Architekt diese gegebenen, diese — ich wiederhole das Wort — fast naturnothwendigen Formen für seine Zwecke ausbildet, zeigt sich seine selbständige künstlerische Bedeutung. In alle dem steht der Architekt mit dem bildenden Künstler, der die Schönheit der menschlichen Gestalt zum Gegenstande seiner Darstellung macht, beinahe auf gleicher Stufe: die menschliche Gestalt ist ebenso ein durch die Natur Gegebenes, ist ebenso durch die Griechen in den vollendetsten Musterbildern hingestellt, — in Musterbildern, welche jederzeit die Bahn zur Ergründung der Schönheit bezeichnen werden; und doch sind auf derselben Bahn, auch für den heutigen Künst-

ler, fort und fort neue und eigenthümliche Erfolge zu gewinnen.

Noch weniger aber kann von einer blossen Nachahmung griechischer Architektur die Rede sein, wo es sich um grössere Compositionen im Style dieser Kunst handelt. Das wesentlich Charakteristische der griechischen Architektur als solcher besteht eben vorzugsweise nur in jener Säulenhalle, wie dieselbe z. B. die Fronte oder die gesammte Umgebung der Tempel bildet; wenigstens sind uns von anderweitigen architektonischen Compositionen nur sehr wenige Beispiele erhalten. Die griechischen Gebäude erscheinen uns demnach, soweit wir sie kennen, vorherrschend als von sehr einfacher Anlage; wesentliche Unterschiede werden durch abweichende Anlagen, durch complicirtere Aufgaben, durch eine Zusammenfügung verschiedener Massen zu einem grösseren Ganzen u. dergl. hervorgerufen. Hier werden die Details der griechischen Architektur natürlich durch ihr Verhältniss zu einem veränderten Organismus des Ganzen wiederum mannigfach modificirt werden müssen, werden die Säulenstellungen selbst oft nur als mehr untergeordnete Theile eines grösseren Ganzen erscheinen. Natürlich kann unter diesen Umständen (wie es leider der Beispiele zur Genüge giebt) gegen die Grundgesetze der griechischen Kunst gar arg gesündigt werden; im Allgemeinen aber sind ihre Formen keineswegs in so enge Grenzen beschlossen, dass sie nicht auch

eine weitere Anwendung für veränderte Zwecke gestatten sollten, dass nicht auch reichere Compositionen im griechischen Geiste durchzuführen wären.

Hierbei drängt sich uns indess noch eine andere Frage auf. Wenn auch die griechische Architektur der mannigfachsten Beweglichkeit fähig ist, wenn auch durch die Befolgung ihres Styls eigenthümliche und selbständige Leistungen auf keine Weise beeinträchtigt werden, ist es darum Gesetz für uns, ist es der Sinnes- und Gefühlsrichtung unserer Zeit angemessen, dass unsere Bauwerke überhaupt im griechischen Style ausgeführt werden? Die Frage ist nicht ganz leicht zu beantworten. Gewiss ist der griechische Architekturstyl nicht als der einzig und überall gültige unter denen, welche die Geschichte der Baukunst uns kennen lehrt, zu betrachten; gewiss reichen die griechischen Formen, wie sie uns vorliegen, nicht hin, um die ganze Reihe derjenigen räumlichen Eindrücke hervorzubringen, die wir heutiges Tages zu einer vollendeten Befriedigung unserer Existenz verlangen, — so wenig, wie unsere Technik und unser Baumaterial sich überall ohne Zwang diesen Formen fügen. Wir werden somit unbedingt — und dies ist überall geschehen, wo die griechische Architektur von anderen Völkern und anderen Culturperioden aufgenommen wurde — für mannigfache Fälle auch andere Formen zur Anwendung bringen müssen. Aber wir haben nicht ausser Acht zu lassen, dass unsere Bil-

dung seit drei bis vier Jahrhunderten wesentlich auf dem Studium des classischen Alterthums begründet ist, und dass wir die Gegenwart nicht füglich anders auffassen können, als nach den Elementen, aus denen sie hervorgegangen. Wir können demnach diese Elemente nicht plötzlich von uns werfen, nicht — um bei dem Gegenstande dieser Betrachtung stehen zu bleiben — mit Einem Schlage einen neuen Architekturstyl erfinden oder, wie von anderen Seiten bereits vorgeschlagen worden, statt des griechischen Styles irgend einen andern der Vorzeit (z. B. den gothischen) für unsere Zwecke adoptiren. Nicht minder ist auch der Umstand in Erwägung zu ziehen, dass — was die Kunst, und vornehmlich die Architektur anbetrifft — ein gütiges Geschick uns erst in der jüngsten Vergangenheit die reinen Werke des griechischen Styles kennen gelehrt hat, während derselbe früherhin nur in seiner getrübteren Gestalt (in der römischen Nachbildung) bekannt gewesen war; dass wir somit, durch das Studium dieser Werke, in den Stand gesetzt sind, jene geläuterte Harmonie, jenes klare Maass, jenes feine Gefühl, worin eben die wesentlichen Vorzüge der griechischen Kunst bestehen, wiederum in uns aufzunehmen und auch die neuen künstlerischen Elemente, die wir für unsere heutigen Bedürfnisse anzuwenden für nöthig finden, in griechischem Geiste durchzubilden. Wir können uns, falls unserer Kunst eine grossartigere Zukunft entgegen

kommen sollte, einen architektonischen Styl in das Leben eingeführt denken, der auch in den Hauptformen sich als ein neuer und eigenthümlicher zeigte, dessen Behandlung aber nichts destoweniger aus der griechischen Gefühlsweise hervorgegangen wäre und dessen Werke somit auf keine Weise fremdartig (wie z. B. die in gothischem Style ausgeführten Bauten) neben den Anlagen eines wirklich griechischen Styls daständen. In Schinkel's Werken aber finden wir die merkwürdigsten Andeutungen, im Einzelnen die überzeugendsten Resultate in Bezug auf die Ausbildung eines architektonischen Styls, der die abweichenden Bedürfnisse der Gegenwart nach jenem classischen Sinne gestaltet.

Die streng classische Richtung Schinkel's muss natürlich diejenige, die man im Gegensatze gegen diese als die *romantische* bezeichnet, ausschliessen. Dass ihm gleichwohl die vollkommenste Ergründung der romantischen (der mittelalterlichen) Baustyle nicht fremd war, dass er auch in diesen sich mit geistreicher Benutzung aller Mittel, welche sie darbieten, zu bewegen verstand, geht, auch wenn nicht andere Umstände zu diesem Schlusse berechtigten, überzeugend aus seinen Architekturgemälden, aus seinen Entwürfen zu einer vollständigen Restauration der berühmtesten gothischen Dome (von Cöln, Strassburg, Mailand), sowie besonders aus seinen, für die königlichen Theater zu Berlin entworfenen Decorationen hervor. In diesen weiss er

die Bilder der verschiedensten Zeiten, der verschiedensten Culturperioden, in deren jedesmalige Eigenthümlichkeit der Beschauer eingeführt werden soll, lebendig und in ihrer ganzen Bedeutsamkeit zu entfalten. Eine unmittelbare Anwendung solcher Studien auf die Architektur selbst findet in seinen Werken nicht statt, und wo — zumeist ohne Zweifel auf äusseren Anlass — einzelne seiner architektonischen Werke in einem romantischen Style angelegt sind, da tritt nichtsdestoweniger die Consequenz jener Richtung wiederum charakteristisch hervor. Denn natürlich konnte es bei der romantischen Reaction, die unsere gesammte Kunst in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts durchzumachen hatte, nicht fehlen, dass auch hiervon sich Einwirkungen in seinen architektonischen Leistungen zeigen mussten, dass auch von ihm Entwürfe in einem mittelalterlichen Baustyle begehrt wurden. So finden sich mehrere Werke von ihm (theils ausgeführt, theils nur im Entwurfe), welche der Richtung des gothischen Baustyles folgen. Aber Schinkel bemühte sich, auch diesen nicht minder nach den Principien der classischen Kunst umzubilden; — ob indess eine solche Umbildung im Allgemeinen zu den erwünschten Erfolgen führe, mag vorläufig dahingestellt bleiben. Für unmittelbare Aufnahme des sogenannten byzantinischen Baustyles, dessen Zweckmässigkeit für unsere heutigen Bedürfnisse durch einige der bedeutendsten Architekten in den

südlichen und westlichen Gegenden unsers Vaterlandes vertreten wird, finden sich keine Beispiele unter Schinkel's architektonischen Leistungen; wenn ich aber nicht irre, so dürfte das Resultat, auf welches jene Männer hinzustreben scheinen, sich am Ende mit den neuen Gestaltungen der classischen Kunst, für welche Schinkel die Beispiele gegeben hat, in harmonischer Weise vereinigen.

Was in diesen Bemerkungen über Schinkel's Wirken im Fache der architektonischen Kunst im Allgemeinen gesagt ist, wird sich bei einer Uebersicht seiner Leistungen näher nachweisen lassen. Günstige Gelegenheit zur Aufstellung einer solchen Uebersicht bietet die von ihm herausgegebene Sammlung seiner architektonischen Entwürfe, die gegenwärtig bis zum acht und zwanzigsten Hefte angewachsen ist, dar; wobei zugleich zu bemerken ist, dass diese Entwürfe, auch wenn sie nicht zur Ausführung gelangt, doch überall für die Ausführung bearbeitet sind, dass sie somit durchweg in unmittelbarer Beziehung zu den Interessen und Bedürfnissen der Gegenwart stehen, durchweg wenigstens die Bestimmung hatten, aus dem Gedanken des Künstlers verkörpert in das Leben der Gegenwart hineinzutreten. Am zweckmässigsten ist diese Uebersicht nach dem Charakter der einzelnen Entwürfe anzuordnen; eine Anordnung, welche etwa vorzugsweise besondere Entwickelungsmomente des Architekten selbst beobachtete, ist hier im Ganzen min-

der passlich, einmal, weil es bis jetzt überhaupt (wie bereits oben bemerkt) seine Schwierigkeiten hat, diese Entwickelungsmomente genügend nachzuweisen; sodann und vornehmlich desshalb, weil die ausgedehntere Wirksamkeit Schinkel's, von deren Beginn diese Mittheilungen anfangen, die Stufen der Vorbereitung schon hinter sich hat und er überall den als gültig anerkannten Principien treu bleibt. In den frühesten wie den spätesten Heften ist es der Styl der griechischen Architektur, in welchem Schinkel sich mit eben so inniger Hingebung wie mit freier Meisterschaft bewegt. Doch ist zu bemerken, dass die aus diesem Elemente hervorgebildeten neuen Formen mehr den spätern Heften, die Versuche einer Aneignung des gothischen Styles für die eigenthümliche Richtung mehr den früheren angehören.

Werke im antiken Architektur-Style.

Ich beginne mit der kurzen Betrachtung eines Entwurfes, welcher nicht in der genannten grösseren Sammlung, sondern in einem eigenen, kürzlich begonnenen Prachtwerke erschienen ist, — des Entwurfes für das **Königsschloss von Griechenland**, das auf der **Akropolis Athens** aufgeführt werden sollte *). Diese Arbeit eignet sich vorzugsweise, obgleich sie erst vor wenigen Jahren entstanden ist, zur Eröffnung dieser Uebersicht, indem

*) Der genannte Entwurf, auf 12 Blättern im grössten Folioformat, bildet die ersten drei Lieferungen der „Werke der höheren Baukunst, für die Ausführung erfunden und dargestellt von Dr. C. F. Schinkel." Doch sind hiervon erst zwei Lieferungen erschienen; die meisterhafte Behandlung der in ihnen enthaltenen Blätter, in Stich, Lithographie und Druck, kommt dem wundersamen Effekt in Schinkel's Originalblättern nah. — Eine Beschreibung und ein kleiner Grundriss der ganzen Anlage waren bereits früher durch Herrn A. F. von Quast mitgetheilt: im „Museum, Blätter für bildende Kunst", 1834, No. 29, und in einer besondern Schrift: „Mittheilungen über Alt- und Neu-Athen."

hier, — auf demjenigen Boden, der die schönsten Blüthen griechischer Kunst getragen hatte, in unmittelbarer Nachbarschaft mit den Denkmalen der Perikleïschen Zeit, unter klimatischen Verhältnissen, die noch dieselben sind wie vor zweitausend Jahren, wenn auch die anderweitigen Bedürfnisse des Lebens sich verändert haben mögen, — indem hier eine entschiedene Wiederaufnahme der griechischen Bauformen durch eine innere Nothwendigkeit bedingt schien, somit die classische Richtung des Meisters sich ganz in das Element, aus dem sie ihre Nahrung empfangen hatte, versenken durfte. Scheinbare äussere Beschränkungen der Anlage dienten nur dazu, einer solchen Behandlungsweise des Ganzen noch grössere Berechtigung zu geben. Die Monumente, welche, wenn auch zum Theil als Ruinen, der Akropolis seit dem Zeitalter des Perikles zur unvergänglichen Zierde gereicht haben, — die Propyläen, das Erechtheum und der Parthenon, — durften auf keine Weise durch die neue Anlage beeinträchtigt werden; selbst in Bezug auf die Höhendimension beschloss Schinkel, dass wenigstens der Parthenon nach wie vor sein bedeutsames Verhältniss zu den umgebenden Gebäuden behaupten müsse. Dann war der einzig taugliche Platz, der hintere, östliche Theil der Akropolis auch in seiner Breitenausdehnung beschränkt. Ein Schloss nach unsern modernen Begriffen, von regelmässigem Grundplan, stolz in vielen Geschossen emporgebaut, mit

Thürmen und mächtig imponirender Bekrönung, war hier somit nicht ausführbar. Der Architekt folgte, die gegebene Räumlichkeit mit Umsicht benutzend, den unregelmässigen Linien, welche die alte Mauer der Akropolis über ihrem östlichen Abhange beschreibt, liess auch die westliche Seite der neuen Anlage harmonisch sich gegen die einzelnen vorhandenen Gebäude gestalten und führte den ganzen Bau mit Ausnahme einzelner Theile nur in der Höhe eines Hauptgeschosses durch. So erscheint der Entwurf des Schlosses für den ersten Anblick mehr als ein Aggregat verschiedener Theile *), die sich mit den vorhandenen Heiligthümern durch mannigfache Gartenanlagen, in denen die im Schutte der Akropolis aufgefundenen Denkmale aufgestellt werden sollten, zu einem grossen Ganzen verbinden. Alles dies aber bot eben die günstigste Gelegenheit, die Räume ganz für die freie Behaglichkeit des südlichen Lebens und ihre Architektur ganz im eigenthümlichsten Charakter der griechischen zu gestalten. Hier war es minder nöthig (wie in unserm Norden) den Bau als eine schirmende Veste gegen das Ungemach der Witterung durchzuführen: hier kam es vorzugsweise darauf an, Bedeckung gegen

*) Hierdurch entstand der grosse Vortheil, die ganze Anlage allmählig, je nach den Bedürfnissen und nach den vorhandenen Geldmitteln, ausführen zu können, während die bereits ausgeführten Theile stets für sich benutzbar gewesen wären.

---

die Strahlen der Sonne und gegen die kurze Dauer des Winterregens zu gewähren, im Uebrigen aber der freien Luft soviel Zugang, soviel Bewegung als möglich zu verstatten. Daher sind im Innern der Anlage verschiedene grössere und kleinere Garten-Höfe, zumeist mit schattigen Säulenhallen umgeben, angeordnet, öffnen sich die bedeutsamsten Räume ebenfalls durch freie Säulenstellungen gegen diese Höfe, ziehen sich auch im Aeusseren des Schlosses fast überall Säulenhallen umher, welche kühlenden Schatten vor den Wänden der Gemächer verbreiten. Die ganze Anlage gemahnt uns an die grosse Anmuth, in welcher das häusliche Leben des Alterthums — soweit davon Kunde auf unsere Zeit gekommen — sich bewegte; oder, um ein bekannteres Bild zum Vergleiche hinzustellen, an den Zauber, mit dem die Räume des maurischen Königschlosses der Alhambra den Reisenden erfüllen und den auch wir in den Abbildungen derselben nachzufühlen vermögen. Aber statt des phantastischen Schmuckes, der die Räume der Alhambra, das Auge des Beschauers verwirrend, erfüllt, tritt hier die klare Gesetzmässigkeit des griechischen Architekturstyles, welcher durch den gesammten Säulenbau motivirt und, wie bemerkt, durch die Nähe der antiken Monumente bedingt wird, ebenso befriedigend wie erheiternd überall hervor. Bei alledem indess fehlte es, besonders im Inneren der Hauptsäle, nicht an mannigfacher Gelegenheit, wünschenswerthe Re-

sultate auch durch neue Bildungen im griechischen Sinne zu erreichen. — Als die Entwürfe zu dieser merkwürdigen Anlage (Schinkel hatte den Auftrag dazu, wenn ich nicht irre, im J. 1834 erhalten) vollendet waren, riefen sie bei Allen, die sie sahen, einen förmlichen Enthusiasmus hervor: für die Akropolis Athen's und für ihre Monumente, die vom Leben der Gegenwart abgetrennt, nur ein Capitel des archäologischen Studiums ausmachen können, — schien hiedurch ein schöner Tag der Verjüngung angebrochen. Die Ausführung, wie bekannt, ist unterblieben.

Als eine Anlage von verwandter Beschaffenheit erscheint der Entwurf zu einem **Landhause**, welches im Auftrage Sr. Majestät des jetzt regierenden Königs von Preussen **unfern von Charlottenhof** (im Park von Sanssouci, bei Potsdam), ausgeführt werden sollte. Der Entwurf findet sich im letzten (im XXVIII.) Hefte von Schinkel's grösserer „Sammlung architektonischer Entwürfe." In den Dimensionen und in der Anzahl der Räumlichkeiten allerdings, wie es die äussere Bestimmung mit sich bringen musste, von dem griechischen Königsschlosse abweichend, lässt gleichwohl auch dieser Plan ein nicht minder geistreiches und lebenvolles Eingehen auf die sämmtlichen Bedingnisse der antiken Architektur und ihrer Zusammen-Ordnung zu einem malerisch entwickelten Ganzen erkennen. Ja, fast noch in einem höheren Grade, als

die vorgenannten Blätter. Es scheint nemlich die bestimmte Absicht gewesen zu sein, hier das Bild einer völlig antiken Villa, mit all denjenigen Einrichtungen, welche das Leben des classischen Alterthums so anmuthvoll und so behaglich gestalteten, neu belebt in die Gegenwart einzuführen. Ein Säulen-Porticus führt in das Atrium des Gebäudes, zu dessen Seiten zwei gewölbte Rundsäle, im Inneren einen kühlen Aufenthalt für die Tage des Sommers gewährend, im Aeusseren durch ihre emporragende Gestalt die Gesammt-Anlage beherrschend, angeordnet sind. Dem Atrium schliesst sich das Tablinum an; diesem der mit einem zierlichen Peristyl umgebene Hof, und dem letzteren das Viridarium, welches ebenfalls von luftigen Säulengängen eingeschlossen wird. Aber das Alles ist nicht etwa nüchtern und trocken nach den Regeln, welche wir in den alten Schriftstellern über solche Anlagen vorfinden, und wie unsere architektonischen Handbücher uns dergleichen vorzuführen pflegen, aufgezeichnet, vielmehr auf eine so individuelle Weise, mit so bewusstem Gefühle, mit so vollendeter künstlerischer Kraft reproducirt, dass uns hier in der That der Hauch des classischen Zeitalters entgegen zu wehen scheint. Zu einer solchen Belebung trägt freilich auch die gesammte Ausstattung der Anlage, welche Schinkel in seinem Entwurfe zugleich angedeutet, wesentlich bei; ich meine, der Schmuck an Bildwerken, an springenden Was-

sern, an blühenden Gewächsen und Gartenanlagen, die sich im reizvollen Wechsel mit den strengeren architektonischen Formen mischen. Eine grössere, eigenthümlich gestaltete Garten-Anlage ist seitwärts neben der Villa angeordnet; sie hat die Gestalt eines Hippodroms, ziemlich genau jener Anlage entsprechend, welche Plinius als das Prachtstück seiner toscanischen Villa ausführlich schildert. Nur dieser Hippodrom ist bis jetzt zur Ausführung gekommen. — Auf die übrigen interessanten Baulichkeiten von Charlottenhof komme ich weiter unten zurück.

In der ganzen Reihe der anderweitigen Entwürfe Schinkel's (die nunmehr vornehmlich den Inhalt der von ihm herausgegebenen grösseren Sammlung ausmachen) finden sich nur wenige, in denen der griechische Architekturstyl ohne Modificationen der einen oder andern Art angewandt ist. Ausser den Plänen für rein monumentale Zwecke, von denen ich später sprechen werde, sind in diesem Bezuge zunächst nur ein Paar Werke hervorzuheben.

Die unmittelbarste Aufnahme des griechischen Styls zeigen die beiden kleinen Gebäude zu den Seiten des **Potsdamer Thores** in Berlin (Heft VIII). Es sind viersäulige dorische Prostyle, durchweg von einer Reinheit und Vollendung der für diese Säulenordnung überlieferten architektonischen Formen, dass sie geradehin als eine Wiederbelebung des Schönsten, was das classische Alterthum

hierin geleistet hat, betrachtet werden müssen. Nur in einem Punkte stehen sie gegen die Werke des letzteren zurück: in dem Mangel der decorirenden Theile (der Akroterien und des freieren Schmuckes in den Giebelflächen und Metopen), die für einen vollkommen abschliessenden Eindruck des Ganzen, theils wünschenswerth, theils aber auch, wie es mir scheint, nothwendig sind. Doch ist hierbei zu bemerken, dass wenigstens die **leichtere** Weise, in welcher einzelne Theile dieser Decoration bei den Griechen zuweilen (und ohne Zweifel eben bei Gebäuden eines minder bedeutsamen Ranges) ausgeführt wurden, ich meine die Anwendung gemalter Darstellungen statt sculptirter, wie überhaupt der grössere Reichthum der gesammten (theils gemalten, theils plastischen) Decoration, erst in Folge der jüngsten Forschungen näher bekannt geworden ist. — Eine einfache Aufnahme der griechischen Formen zeigt ferner die Anlage des Trinkbrunnens zu Aachen (Heft IV.): ein Rundbau, dessen vordere Seite durch einen offenen Halbkreis dorischer Säulen gebildet wird, und dem sich zu beiden Seiten niedrige Portiken, ebenfalls dorischer Ordnung, anschliessen.

Bedeutsamer bereits erscheint die Anlage der **Hauptwache Berlins** (Heft I.). Hier macht sich, bei der Anwendung griechischer Bauformen, schon eine eigenthümlich freie Behandlung derselben, sowohl in der Hauptanlage, wie auch in besonderen

Einzelheiten, bemerklich. Der Körper des Gebäudes hat, seiner kriegerischen Bestimmung gemäss, einen castellartigen Charakter: feste Mauern mit vorspringenden Eckthürmen, mit einer kräftigen reichgebildeten Bekrönung griechischen Styles abschliessend. Zwischen den beiden Eckthürmen der Vorderseite tritt eine geräumige Halle hervor, welche in der Form eines dorischen Porticus von zwei Reihen Säulen gebildet ist. Dieser Porticus macht allerdings den vorzüglichsten Schmuck des Gebäudes aus, ist dem Ganzen aber in Höhe und Breite untergeordnet und bestimmt keineswegs allein den Haupteindruck, den dasselbe auf den Beschauer hervorbringt. In dem Gebälk des Portikus hat Schinkel eine eigenthümliche Einrichtung getroffen: statt der strengen Form der Triglyphen nemlich sind in dem Friese, über jeder Säule, schwebende Victoriengestalten in Hautrelief, auch in dem Gesimse desselben einige feinere Verzierungen, als gewöhnlich, angebracht. Wie das Gebäude gegenwärtig vor unsern Augen steht, erscheint die Behandlung der dorischen Ordnung zwar nicht ganz harmonisch; die zierlichen Gestalten der Victorien entsprechen nicht ganz den starken Massen der übrigen Bautheile. Die Entwürfe indess belehren uns dass dieser Missstand nicht in Schinkel's ursprünglicher Absicht lag; seine Zeichnung giebt auch in dem (gegenwärtig leeren) Giebelfelde eine reiche, vortrefflich gedachte plastische Composition an, — kriegerische Scenen,

in der Mitte die Göttin des Sieges, den Kampf lenkend, — wodurch natürlich die Victorien im Friese nicht mehr als ein vereinzelter, willkürlicher Schmuck dastehen. Das Ganze des Gebäudes vereinigt in solcher Weise Ernst, Festigkeit und Kraft mit derjenigen reicheren Pracht, welche der Hauptwache einer königlichen Residenz und den glänzenden Umgebungen unter denen sie aufgeführt wurde, entsprechend ist. — Das Gebäude der Schlosswache zu Dresden (Heft XXIII.) gestattete nicht eine ähnlich bedeutsame Hauptanlage, indem hier eine Menge ungünstiger äusserer Bedingungen zu überwinden war; doch zeigt sich in der Weise, wie das Widerstrebende gleichmässig und ohne Zwang in die grossen, klaren Linien des griechischen Styles eingefasst wurde, eine merkwürdige Meisterschaft. Der Haupttheil des Gebäudes ist mit einem Porticus von reicher ionischer Ordnung geschmückt, der wiederum (auch mit den decorirenden Theilen) als das schönste Muster griechischer Architektur erscheint; ihm lehnen sich zu den Seiten zwei niedrigere Flügel an. Durch letztere Einrichtung ist dem Ganzen eine eigenthümlich ansprechende malerische Wirkung gesichert.

Zu Schinkel's grossartigsten Bauanlagen gehört unstreitig die des **Museums** zu Berlin (Heft VI und XVII.). Schon die dem Baue vorangegangenen Unternehmungen, die nicht bloss — im wörtlichen Sinne des Wortes — den Grund und Boden

für das Gebäude schaffen mussten, sondern die überhaupt zur Vollendung des schönsten Stadttheiles von Berlin unter sehr erschwerenden Verhältnissen wesentlich beitrugen, geben ein interessantes Zeugniss für die Energie seiner baukünstlerischen Thätigkeit. Die Anlage des Gebäudes selbst erscheint im Ganzen sehr einfach, grossartige Hauptformen fassen die zweifachen Geschosse auf eine würdevolle Weise zusammen und geben ihnen das Gepräge der Einheit. Der Charakter dieser Hauptformen wird durch die Architektur der Façade bestimmt, welche aus einer Halle von achtzehn colossalen ionischen Säulen und den correspondirenden Wandpfeilern auf beiden Seiten besteht. Was die Schönheit dieser Säulenhalle anbetrifft, in der sich der ionische Baustyl in seinem grössten Reichthume und mit der zartesten Durchbildung alles Details entwickelt, so ist hierüber, wie es scheint keine weitere Auseinandersetzung nöthig; auch in diesen Formen spricht sich aufs Neue der reinste Geist des classischen Alterthums aus.*) Gleichwohl sind selbst hier gewisse Motive wahrzunehmen, die wiederum auf eine be-

*) Nur Einer störenden und ungriechischen Anordnung kann ich nicht umhin zu erwähnen. Ich meine die der colossalen Buchstaben der Inschrift im Friese, deren Form und Schwere in hartem Widerspruch gegen die zierlich leichten architektonischen Details stehen. Bei den Griechen, und zumal in der weichen ionischen Bauweise, hat der Fries nur die Bedeutung eines Dekorations-Theiles.

sondere Weise die Aneignung der griechischen Formen für das heutige Bedürfniss erkennen lassen. Diese bestehen eines Theils darin, wie die Säulenhalle sich als ein integrirender Theil einem massiven Ganzen einordnet und nicht, wie gewöhnlich im Griechischen, einen blossen Vorbau desselben bildet. Nirgends verliert man bei der Betrachtung des Gebäudes das Gefühl, welches der Eindruck jener grössern Masse hervorbringt. Dies wird vornehmlich durch den grössern Unterbau, durch die breiten Wandpfeiler, welche die Halle auf beiden Seiten abschliessen und durch die stärkere Bekrönung bewirkt, indem statt der feinen Stirnziegel welche sonst bei der griechischen Architektur üblich sind, die mehr imponirenden Gestalten der Adler (auf das preussische Wappen anspielend) auf einer kleinen Attika über dem Kranzgesimse, und noch grössere plastische Gestalten über den Ecken desselben angeordnet sind. Auch dient der über der Mitte des Gebäudes emporsteigende viereckige Schutzbau der Kuppel (welche den mittleren Raum der ganzen Anlage bedeckt) dazu, das Gefühl der Masse stets vorherrschend zu erhalten. Anderen Theils ist die von aussen sichtbare Verbindung der Halle mit den innern Räumen des Museums für dieselben Zwecke wirksam: ich meine die zweite Reihe von vier Säulen hinter der Mitte der ersten und die hinter jener befindlichen offenen Treppenräume, die zugleich, aus dem Innern, eine eigenthümlich

malerische Aussicht durch die Zwischenräume der Säulen auf den Platz vor dem Museum und auf die umgebenden Prachtgebäude gewähren. Uebrigens hatte die Halle selbst den Zweck, das Gebäude des Museums dieser Umgebung auf eine würdige Weise anzureihen oder vielmehr der ganzen grossartigen Localität einen bedeutsamen Abschluss zu geben, zugleich aber auch einen Raum herzustellen, der schon an sich zum edelsten Genusse einladend wirkte, der als ein Zeugniss der freieren Cultur unserer Zeit dastände und in dem die Denkmale verdienstvoller Männer, gegen die Witterung geschützt, errichtet werden könnten. Wir sehen der frohen Hoffnung entgegen, dass alles dies gegenwärtig zur Ausführung kommen wird, vornehmlich die Composition der grossen Frescogemälde, die von Schinkel's eigener Hand bereits entworfen, die sämmtlichen Wände beider Hallen schmücken und die Bedeutung des Gebäudes in tiefsinniger Bilderschrift aussprechen sollten. Ich komme auf diese merkwürdigen Arbeiten weiter unten zurück. — Nicht minder interessant, wie diese gesammte Façade, ist die Architektur der innern Räume des Museums, vor allem die von jener Kuppel bedeckte Rotunde. Hier schliessen sich die griechischen Formen aufs Schönste — und wie kein zweites Beispiel bei ähnlichen Anlagen zu finden sein dürfte — der Architektur des Gewölbes (mit der sie **unmittelbar** nie in eine harmonische Verbindung zu bringen sind) an. Das

grandiose Kuppelgewölbe hat seine feste Lage über der cylinderförmigen Umfassungsmauer; frei vor dieser läuft ein Kreis von zwanzig Säulen umher, deren Gebälk und Decke eine offene Gallerie bilden. Die Säulen zeigen die edelste Durchbildung jener seltenen griechisch-korinthischen Ordnung, in der sich die freie Anmuth der Decoration und die Strenge des architektonischen Gesetzes in reinem Ebenmaasse durchdringen. Farbiger Schmuck giebt den Gliederungen ihres Gebälkes Reichthum und Bewegung und führt das Auge empor zu den hiermit übereinstimmenden, in warmen Farbentönen ausgemalten Kassetten des Kuppelgewölbes, während die Wand hinter den Säulen in einem kühleren Grau gehalten ist, aus dem sich die zwischen den Säulen aufgestellten Marmorbilder feierlich hervorheben. Der Aufenthalt in diesem Raume ist von dem wohlthuendsten Eindrucke auf das Gefühl des Beschauers; der Contrast zwischen der ruhigen Erhabenheit des Gewölbes und dem rhythmisch bewegten Spiele der Säulenstellung ist in einer durchaus harmonischen Weise gelöst. Für die Aufstellung griechischer Götterbilder konnte kein günstigerer Raum erdacht werden. — Aber auch die übrigen Säle, welche eine reicher durchgebildete Architektur haben, — ich meine die grossen Säle für anderweitige Sculpturen, deren Decken durch Säulenstellungen getragen werden, — zeigen die eben so sichere wie freie Weise, mit der sich Schinkel in dem

Elemente der griechischen Kunst bewegt. Er hat für diese Säulenstellungen (über denen nicht, wie bei den Portiken der eigentlich griechischen Architektur, die ganzen Massen des im Aeussern nothwendigen Gebälkes ruhen) ein eigenes, zierlich componirtes Capitäl erfunden. Die Säulen haben ungefähr die Verhältnisse der ionischen Ordnung, aber ihr Capitäl hat nicht das charakteristische, imposante Kennzeichen der Voluten; statt dessen sind die übrigen Haupttheile desselben mit reicheren, feineren Ornamenten versehen. Diese Ornamente wechseln je nach den verschiedenen Sälen, welche die Säulenstellungen einnehmen, so, dass sich an ihnen eine Reihe eigenthümlich durchgebildeter Formen für den genannten Zweck entwickelt. — Es würde zu weit führen, wollte ich noch auf die Menge anderweitiger Details eingehen, mit denen das Gebäude des Museums durchweg geschmückt ist. Auf das praktisch Zweckgemässe der Anlage einzugehen, dass sich vorzüglich in der sinnreichen Anordnung der Räume für die Gemälde Gallerie kund giebt, liegt ausserhalb des Zweckes dieser Betrachtungen.

Das merkwürdigste Beispiel indess, wie Schinkel die Formen der griechischen Architektur für die heutigen Zwecke anzuwenden, wie er aus ihnen in freier Combination ein eigenthümliches Ganze zu gestalten und doch überall den consequentesten Organismus durchzuführen weiss, bildet das von ihm

erbaute Schauspielhaus zu Berlin (Heft II, nebst erster und zweiter Folge). Die ganze Architektur dieses Gebäudes ist um so merkwürdiger, als hier sehr schwierigen und verwickelten äusseren Bestimmungen Genüge geleistet werden musste: das Gebaude sollte nicht allein zu dramatischen Aufführungen dienen, es sollte zugleich eine Menge für die Theaterökonomie nothwendiger Räume (namentlich Probesäle von bedeutender Dimension) und zugleich ein grossartiges Fest- und Concertlocal in sich fassen; dabei war die Umgrenzung desselben bestimmt vorgezeichnet. Jene verschiedenen Bedingungen aber waren es gerade, denen gemäss der Architekt eine eigenthümlich grossartige Hauptanlage für diesen Bau zu gewinnen wusste, indem er denselben in drei Theile sonderte, den mittleren (für das Theater bestimmten) Theil zu bedeutenderer Höhe emporführte und die beiden andern Theile (für die Theaterokonomie und für das Festlokal) sich jenem als Flügelgebäude anlehnen liess. In der Höhe der letzteren trat, als die vorzüglichste Zierde des ganzen Werkes, an der Stirn des mittleren Theiles ein freier Portikus von sechs reichgebildeten ionischen Saulen, mit einem Giebel bekrönt, hervor; eine entsprechende Giebelbekrönung erhielt der Oberbau des mittleren Theiles. Die Architektur des Portikus gab sodann die Hauptformen auch für die Flügelgebäude, die Doppelgeschosse derselben in grossartige Linien einschliessend. Eine eigene Fenster-

architektur war hiebei zugleich vermieden, und statt deren zwei Pilasterstellungen übereinander angeordnet, zwischen denen ein reichlicheres Licht in das Innere des Gebäudes einfallen konnte. Aehnliche Pilasterstellungen füllen auch die Wände des Oberbaues der Mitte aus. Indem diese ganze Einrichtung (und namentlich die der Pilasterstellungen) in einer überraschenden Consequenz durchgeführt wurde, hat es Schinkel möglich gemacht, das ganze Werk in einer Weise zu gliedern, welche überall eine lebendig entwickelte Architektur, nirgend eine todte, starre Masse zur Erscheinung bringt, während nichts destoweniger die bedeutsam hervortretenden Hauptformen das Ganze eben als ein solches zusammenhalten. Zu alledem kommt endlich der grosse Reichthum des plastischen Schmuckes, der theils die sämmtlichen Giebelfelder an der Vorderseite und über den Flügelgebäuden ausfüllt, theils als eine Reihenfolge freier Statuen und Gruppen die Spitzen und Ecken der Giebel bekrönt und in geistreicher Bildersprache die Bedeutung des Gebäudes entwickelt. — Diese Mannigfaltigkeit in der Architektur des Ganzen, diese strenge Gesetzlichkeit, die sich nach Einem Principe über alle Theile des Gebäudes hinbreitet, diese Harmonie der Verhältnisse im Einzelnen unter einander und im Bezuge des Einzelnen zum Ganzen, diese Freiheit, mit welcher die griechischen Formen, ohne irgend ihre eigenthumliche Bedeutung zu ver-

lieren oder mit Fremdartigem gemischt zu werden, sich zu einem Ganzen von durchaus neuer Composition vereinigen, — alle diese Umstände geben dem Gebäude des Schauspielhauses einen ebenso grossen Reiz für den Beschauer, wie sie dasselbe als einen vorzüglich charakteristischen Punkt in der neuesten Architekturgeschichte erscheinen lassen. — Auf die umsichtige Anordnung und Zusammenordnung der inneren Räume ist hier nicht der Ort näher einzugehen; auch auf den grossen Reichthum geschmackvoller Verzierungen, die sich in den Haupträumen, in Verbindung mit der freien Kunst der Malerei entfalten, kann hier nur im allgemeinen hingedeutet werden. Doch ist wenigstens die Architektur des grossen Concertsaales, die wiederum die schönste und doch eine freie Anwendung der griechischen Formen zeigt, und in der sich reiche Pracht und klare Harmonie zum edelsten Eindrucke auf das Auge des Beschauers vereinigen, besonders hervorzuheben.

Den ebengenannten Gebäuden reihen sich noch die Entwürfe zu einigen prinzlichen Palästen an, deren Hauptformen ebenfalls das klare Gepräge des griechischen Styles tragen. Vornehmlich die Entwürfe zu dem Neubau eines Palais des Prinzen von Preussen am Opernplatze zu Berlin (Heft XXVI), von denen der eine, in dessen Ausdehnung der Platz des alten Bibliothekgebäudes hineingezogen wurde, sich in einer südlich heitern Grossartigkeit zeigt

und durch seine Verbindung mit festlicher Garten-Anlage von ungemein malerischer Wirkung erscheint; während der andere, beschränkter in der Ausdehnung, durch brillanten Säulenschmuck ein mehr monumentales Ansehen gewinnt. Auch ist hier der geschmackvolle Umbau des alten Johanniter-Ordens-Palais zu Berlin zu einem Palais für den Prinzen Karl (Heft XXVIII) zu erwähnen.

Eine Reihe anderer Bauwerke, deren Anlage von Schinkel entworfen wurde, konnte, ihrer Bestimmung gemäss, nicht einen ähnlichen Reichthum der architektonischen Formen wie die vorgenannten Gebäude entwickeln. Bei ihnen machen somit die griechischen Elemente sich theils nur mehr in der Fassung des Ganzen, theils in gewissen bedeutsamer hervorgehobenen Einzelheiten bemerklich; es wird über sie, für den Zweck dieser Uebersicht, an kürzeren Andeutungen genügen. Doch kann ich mir nicht versagen, hier vorerst noch einen Entwurf hervorzuheben, den ich, wenn er im Ganzen auch nur einfach gehalten ist, doch zu den schönsten Arbeiten Schinkel's rechnen muss, und der um so mehr zu berücksichtigen sein dürfte, als er leider nicht zur Ausführung gekommen ist. Ich spreche von seinem Entwurfe für das Gebäude der Singacademie zu Berlin (Heft III). Die Façade erscheint in den einfachsten Formen: nichts als die ruhige Masse der Wand mit ihren Sockel- und Kronungsgesimsen, die nur durch den Pilasterbau

des Portals, sowie durch ein breites Feld mit einer Inschrift unterbrochen wird, und über der sich ein griechischer Giebel mit Sculpturen und mit der Decoration der Akroterien erhebt. Aber es ist in diesen einfachen Verhältnissen ein feierlicher Wohllaut, in den Verzierungen des Portals und des Giebels eine ernste Anmuth, welche die würdigste Vorbereitung auf den Genuss, den die inneren Räume darzubieten bestimmt waren, gewähren mussten. Dasselbe Gefühl wiederholt sich bei der Betrachtung des grossen, für die Aufführungen geistlicher Musik bestimmten Saales, dessen Architektur aus einer klaren dorischen Säulenstellung besteht, die sich, die Tribünen von dem Hauptraume sondernd, an allen Seiten des Saales umherzieht. Leider macht das Gebäude, welches für die Zwecke der Singacademie zur Ausführung gekommen ist, die einfache Schönheit des Schinkel'schen Plans nicht vergessen. — Neben dem letzteren sind sodann hervorzuheben: die Anlage der neuen Packhofgebäude zu Berlin (Heft XXI), ein Ganzes von eigenthümlich malerischer Gruppirung, das vorderste Gebäude mit reichem Giebelschmucke versehen; — die Sternwarte von Berlin (Heft XXV), ebenfalls, den Bedürfnissen gemäss, von malerischer Anlage und mit zierlicher Giebelkrönung der Hauptfronte; — die Façade der Artillerieschule zu Berlin (Heft III), durch eine kräftig vortretende corinthische Pilasterstellung vor den Gebäuden eines gewöhnlichen Ran-

ges ausgezeichnet; — die Verlängerung der Wilhelmsstrasse zu Berlin (Heft III), das Casinogebäude zu Potsdam (Heft XII), verschiedene bürgerliche Wohnhäuser (Heft IX u. X), besonders das des Ofenfabrikanten Feilner zu Berlin (Heft XVIII), dessen Façade ganz aus gebrannten Steinen ohne Putz ausgeführt und mit dem grössten Reichthume zierlicher Ornamente desselben Materials versehen ist. — In allen diesen Gebäuden (denen noch sehr viele andere, von Schinkel nicht herausgegebene Entwürfe zugezählt werden müssen) sind es wiederum, wie bemerkt, die klaren einfachen Linien, die ruhigen Verhältnisse der classischen Kunst, welche das an ihnen hervortretende künstlerische Element charakterisiren; auch sie geben Zeugniss für die eigenthümliche Richtung Schinkel's und für die ansprechende Anwendung derselben auf heutiges Bedürfniss.

Wenn bei der Anlage der eben genannten Gebäude das äussere Bedurfniss vorherrschend war und es nicht die ausschliessliche Absicht sein konnte, dieselben in einer hoheren künstlerischen Durchbildung erscheinen zu lassen, so sind ferner jedoch einige andere Gebäude und Entwürfe zu besprechen, in denen die grössere Freiheit des ländlichen Verkehrs, für den sie bestimmt sind, der eignen Freiheit des Künstlers wiederum einen weiteren Spielraum gewährte. In mannichfach wechselnder Anwendung, bald ernster und gemessener, bald heite-

rer und spielender, weiss Schinkel in diesen Anlagen aufs neue die Beispiele einer classischen Gestaltung dessen, was die Gegenwart bedarf, vorzuführen, dem Leben des Tages durch eine solche Gestaltung seiner Umgebungen gewissermaassen einen höheren Werth zu verleihen. Dahin gehören: das grossartig imponirende Schloss Krzescowice (Heft VII); das so anmuthvolle, wie interessante Schlosschen nebst Casino, dem Prinzen Karl gehorig, zu Glienicke bei Potsdam (Heft XXVIII); das Gesellschaftshaus, welches im Friedrich-Wilhelms-Garten bei Magdeburg erbaut wurde (Heft XVI); der Umbau des Schlösschens Tegel (für Wilhelm von Humboldt, Heft IV), und der von Charlottenhof, einem Sr. Majestät dem jetzigen Könige zugehörigen, bei Potsdam gelegenen Landhause (Heft XVIII). — Eine eigenthümliche Anlage, die Gebäude einer Gärtnerwohnung, denen sich Säulen- und Pfeilerstellungen, kleine Pavillons und Aehnliches anreihen (Heft XXIV), wurde in der Nähe des letztgenannten Gebäudes (zu derselben Besitzung gehorig) ausgeführt. Durch plastische Zierden und springende Wasser, durch Blumenbeete und Laubgänge belebt, von kleinen Seen, Canälen und Baumpartieen umgeben, bildet diese Anlage ein Ganzes von der eigenthümlichsten malerischen Wirkung: der reichste Wechsel von den Bildern eines idyllischen Lebens zieht beim Aufenthalte in diesen Räumen vor dem Auge des Beschauers vorüber. Und auch hier

sind es die klaren Formen und Verhältnisse der classischen Kunst, die alle Theile dieser Anlage, selbst die einfachsten und unscheinbarsten, aufs merkwürdigste zu den Zeugnissen einer edlen Bildung, einer höheren Gesittung des Lebens ausprägen. Schinkel hat in dieser Anlage ein Beispiel für die anmuthvolle Gestaltung einfacher Landwohnungen, für die früherhin nur barbarische Formlosigkeit beliebt war, gegeben, welches bei den Nachfolgern seiner Richtung schon mannigfach erfreuliche Früchte getragen hat. (Von dem Entwurf eines zweiten, in völlig antikem Style gehaltenen Landhauses für Charlottenhof ist bereits oben gesprochen.) — Endlich ist hier noch das im Posen'schen für den Fürsten Radziwill erbaute Jagdschloss Antonin (Heft IV) anzuführen. Ganz in Holz aufgeführt und die Eigenthumlichkeiten einer solchen Construction auf keine Weise verläugnend, zeigt sich auch in den Formen dieses Gebäudes eine reine classische Durchbildung, während zugleich das Ganze desselben, seinem Zwecke gemäss, wiederum einen eigenthümlichen Eindruck gewährt.

Werke, vom antiken Architektur-Style abweichend.

Ausser einigen Kirchenplänen (von denen ich hernach sprechen werde) finden sich nur wenige Entwürfe unter den von Schinkel herausgegebenen, in denen er die Formen anderer Baustyle der Vorzeit, als die des griechischen, zur Anwendung gebracht hätte. Ein ungemein schönes Beispiel dieser Art stellt der projectirte Entwurf eines Umbaues des im Posen'schen gelegenen Schlosses Kurnik vor (Heft XXIII). Auf Veranlassung des Besitzers ist hier der gothische Baustyl angewandt und das Gebäude in eine Art mittelalterlich-romantischen Castells umgewandelt. Bei der malerischen Anordnung, die hier mit Glück durchgeführt ist, bemerkt man aber zugleich, dass Schinkel die spateren Formen des gothischen, die des sogenannten burgundischen Styls zur Ausführung gebracht hat, die wiederum seiner eigenthümlichen Richtung naher stehen und in denen sich — geschichtlich betrachtet — schon die Uebergange zur Aufnahme der antiken

56

Elemente anzukündigen scheinen. — Nicht minder anziehend ist der Entwurf zu dem Schlosse des Prinzen von Preussen, auf dem Babelsberge bei Potsdam (Heft XXVI), von dem wenigstens der grössere Theil bereits zur Ausführung gekommen ist. Auch dies Gebäude erscheint im gothischen Style, aber ebenso in einer Fassung, welche der classischen Richtung nicht allzu entschieden widerspricht und welche überhaupt für Bauwerke von nicht-monumentalen Zwecken vorzüglich passend ist. Es tritt hier nemlich eine gewisse Verwandtschaft mit der Bauweise englisch-gothischer Castelle hervor. Zugleich ist zu bemerken, dass die malerische Wirkung dieser Anlage noch bedeutender ist, als die der vorigen.

Einige Entwürfe zeigen eine grössere oder geringere Verwandtschaft mit dem Baustyle der *toskanischen Paläste des fünfzehnten Jahrhunderts.* Den letzteren entsprechend erscheint hier eine grossartig freie Aufnahme mittelalterlicher Motive, aber in einer Umgestaltung, welche eine mehr oder weniger entschiedene Durchbildung im griechischen Sinne gestattet. Unter diesen ist zunächst anzuführen das Palais des Grafen Redern in Berlin (Heft XXIII), welches in seiner Hauptform vorzugsweise an den burgähnlichen Charakter der altflorentinischen Paläste erinnert, im Detail aber zugleich die volle Lauterkeit griechischen Formensinnes verräth. Aehnlich, aber heiterer und freier

57

entwickelt, der Entwurf zu einem Palais für den Prinzen von Preussen, welches am Pariser Platze zu Berlin, dem Redern'schen Palais gegenüber, erbaut werden sollte (Heft XXVI). Aehnlich ferner, nur ungleich einfacher, das schöne Rathhaus in Zittau (Heft XXVII), und die für einen Umbau des Berliner Rathhauses projectirte Façade (Heft I).

Interessanter noch zeigt sich die Behandlung abweichender Hauptformen im Geiste der griechischen Kunst an einigen anderen Gebäuden: diese gehören zu denjenigen wichtigen, im Obigen bereits berührten Punkten, in welchen eine weitere Fortbildung der heutigen Architektur auf *stetige* Weise, ohne willkührlichen Sprung oder Rückschritt, wahrzunehmen ist.

Unter ihnen sind zunächst die beiden kleinen Gebäude zur Seite des *neuen Thores* von Berlin (Heft XXV) zu nennen. Von sehr einfacher Anlage, zeichnen sie sich nur durch die grossen Hallen, die sich an ihren Vorderseiten öffnen und die durch Pfeiler mit Halbkreisbögen gebildet werden, aus. Das mächtig Aufstrebende, was in dieser Bogenform liegt, erhält hier durch klaren Einschluss diejenige Ruhe, die dem Charakter der classischen Kunst entsprechend ist; die Details der griechischen Architektur geben den Hauptlinien Leben und feinere Bewegung. — In verwandtem Style, aber ungleich reicher in der Gesammtcomposition und durch besondere Abtheilungen in einzelne Haupttheile aus-

58

einander gelegt, ist die Architektur des *Hamburger Schauspielhauses* (Heft XII) gehalten; doch scheint es mir, dass hier — trotz der grossen Consequenz in der Durchführung des angewandten Systems — doch noch nicht eine vollkommen harmonische Durchdringung der Bogenarchitektur mit den Formen der griechischen Kunst statt gefunden habe.

Die vollkommenste Eigenthümlichkeit dagegen, wie solche unmittelbar durch das Bedürfniss und durch die heimische Weise der Construction hervorgerufen war, und zugleich eine Formation des Einzelnen, bei welcher die griechische Bildungsweise durchaus naturgemäss erscheint, zeigt das Gebäude der neuen *Bauschule* zu Berlin (Heft XX u. XXV). In mehreren Geschossen übereinander ausgeführt, sind die Räume desselben grösstentheils durch flachgewölbte Decken von einander getrennt. Diese Structur gab Anlass, im Aeusseren breite Strebepfeiler, als Gegendruck gegen die Gewölbe des Inneren, hervortreten und an den Fenstern und Portalen die Andeutung der entsprechenden Bogenform sichtbar werden zu lassen. Zwar erhielten die Fenster der beiden Hauptgeschosse nur eine viereckige Lichtöffnung, aber die Bekronung des Bogens, mit dem sie eingewölbt wurden, trat als zierlich geschwungener Giebel überall bezeichnend über ihnen vor. Zugleich gab das Material des gebrannten Steines, aus dem das Gebäude auf-

59

geführt wurde und das im Aeusseren überall sichtbar blieb, den Anlass zu eigenthümlicher Formation des Details: da seine Beschaffenheit nemlich stärkere Ausladungen unmöglich oder wenigstens sehr schwierig machte, so wurden statt dessen feinere Gliederungen und reichere Decoration angewandt. Die zierliche Umfassung der Fenster ward an ihren inneren Seiten reichlich mit Ornamenten geschmückt; da sie, für öffentliche Räume bestimmt, zugleich eine grossere Ausdehnung haben mussten, so wurden in ihnen leichte Pfeiler, Hermenartig abschliessend, zur Unterstützung der Einfassung angebracht; unter dieser Einfassung wurde eine, reich mit Sculpturen geschmückte Brüstung, — über derselben, unter dem Giebelbogen, eine Füllung mit sinnreichen Ornamenten angeordnet, auch der Giebelbogen selbst mit zierlichem Schmucke bekrönt. In gleichem Reichthume an Sculpturen und Ornamenten erscheinen die Portale. Neben all diesen feinen Formen halten sodann die kräftigen Strebepfeiler das Gerüst der Architektur zusammen, und eine feste, reichgegliederte Bekrönung schliesst das Ganze auf eine beruhigende Weise. Das Gebäude steht seit kurzer Zeit vollendet da; der Eindruck, den es hervorbringt, ist neu, überraschend; aber die klare Gesetzmässigkeit des Ganzen wirkt befriedigend auf das Auge des Beschauers; der Reichthum des Einzelnen, des architektonischen Details sowohl, wie der geistreich erdachten und in schönster Anmuth ausgeführten

60

Sculpturen, hält das Interesse stets lebendig; und wenn wir uns zum Bewusstsein bringen, was vor Allem in der Anlage des Gebäudes auf unser edleres Gefühl wirkt, so ist es eben wiederum der griechische Geist, der auch hier, obgleich in verwandelter Gestalt, zu uns spricht. Das Gebäude der Bauschule scheint mir in diesem Bezuge ein eben so merkwürdiges Erzeugniss der neueren Architektur, wie es das berliner Schauspielhaus in der oben angegebenen Rücksicht ist.

61

Kirchenpläne.

Ich habe bisher absichtlich nicht von Schinkel's Kirchenplänen gesprochen. Ich hätte dieselben eigentlich an den Beginn dieser Uebersicht setzen müssen, da der Bau des Gotteshauses, nach derjenigen Ansicht, welche durch den ehrwürdigen Gebrauch vieler Jahrtausende — seit der Mensch zuerst seine Gedanken an eine feste Stätte zu knüpfen begann — sanctionirt ist, als die höchste Aufgabe der Architektur betrachtet werden muss. Denn bei dem Bau des Gotteshauses, als eines solchen, fallen alle die unendlichen äusseren Bedingungen, die fast bei allen übrigen Anlagen zu überwinden sind, hinweg; sein Zweck ist im Wesentlichen ein idealer; es soll vornehmlich dazu dienen, unser Gemüth über die Gedanken des Irdischen emporzuheben, die Stimmung unseres Inneren zu läutern und zu verklären, durch seine unmittelbare Umgebung uns bereit machen, den Gedanken der Heiligung in uns aufzunehmen. Aber diese Aufgabe ist für den Architekten unserer Zeit leider

62

eine allzu seltene. Die Kirchen, die wir, zumal in protestantischen Landen, bauen, haben nicht in sich selbst ihren Zweck; dies sind nur Häuser für die Predigt: möglichst klein, möglichst viel Menschen fassend, möglichst bequeme Sitzplätze darbietend, möglichst berechnet auf die Gesetze der Akustik, — und gewöhnlich auch, ich muss es hinzusetzen, möglichst wohlfeil ausführbar. Alles dies sind freilich, fasst man nur den Einen Zweck der Predigt oder nur ihn als die Hauptsache ins Auge, sehr anerkennungswürdige Bedürfnisse; aber es sind Bedürfnisse, die wiederum die Freiheit des Architekten oder vielmehr das Gesetz (das innerliche) der Kunst wesentlich beeinträchtigen; ihnen vorzugsweise nachfolgend wird eine Kirche der Art in künstlerischer Beziehung selten mehr als nur einen negativen Werth haben können, den nemlich, nicht erniedrigend, wie leider auch häufig genug, auf den Sinn des Beschauers zu wirken; eine positive, selbständige Wirkung, wie die im Obigen angedeutete, wird sie schwerlich auszuüben vermögen oder sich, im günstigsten Falle, nur auf mehr untergeordnete Weise einer solchen annähern können. Doch ist hier nicht der Ort, diesen Gegenstand nach seiner ganzen Bedeutung zu besprechen. — Nach alledem ist es übrigens leicht erklärlich, dass unter Schinkel's architektonischen Entwürfen (die, wie bemerkt, stets für bestimmte gegebene Zwecke ausgearbeitet sind) nur wenig Kirchenpläne von einer,

63

die höchste Aufgabe erfüllenden Bedeutung vorkommen.

Zwei der grösseren Kirchenpläne Schinkel's sind in *gothischem Style* ausgeführt; der eine ist der der Werderkirche zu Berlin (Heft XIII), welche seit mehreren Jahren bereits nach diesem Plane vollendet dasteht; der andere (Heft V) war zu einer grossen Kirche bestimmt, welche neben dem Spittelmarkte von Berlin erbaut werden sollte, aber nicht zur Ausführung gekommen ist. Dass die Anwendung des gothischen Baustyls gewissermaassen als eine Ausnahme unter der Gesammtzahl von Schinkel's architektonischen Leistungen erscheint, ist schon im Obigen bemerkt worden; die Behandlung desselben aber giebt nichtsdestoweniger die eigenthümliche Richtung seines Formensinns zu erkennen. Schinkel bemüht sich, die Gliederungen und das Ornament der gothischen Architektur einfacher — mehr der antiken Gefühlsweise verwandt — zu bilden, die grossen Massen vorherrschen zu lassen, ihnen durch bedeutsamen horizontalen Abschluss diejenige Ruhe zu geben, welche an den antiken Gebäuden so kräftig wirkt, sie endlich der grösseren Menge jener willkürlich scheinenden, mehr oder minder frei durchbrochenen Verzierungen zu entkleiden, mit welchen einzelne Theile ihrer Masse bedeckt sind. Und ich darf wohl nicht erst hinzusetzen, dass dies Alles in seinen Entwürfen an sich mit eben demselben Geschmacke aus-

64

geführt ist, der nicht den geringsten Vorzug seiner anderweitigen Leistungen bildet. Aber, ich muss es gestehen, ich habe mich mit einem solchen Bestreben im Allgemeinen nicht zu befreunden vermocht. Mir scheint, dass hierdurch dem Style der gothischen Architektur ein grosser Theil, dem *Aeusseren* des in gothischem Style aufgeführten Gebäudes der *wesentlichste* Theil seiner Wirkung genommen wird. Mir scheint, dass jene complicirten Verhältnisse des Gewölbes, welche sich in der gothischen Architektur (aber mit innerer Consequenz) entwickelt haben, eben auch eine complicirte Formation der Gliederungen nothwendig machen, dass die Wirkung dieser Verhältnisse des Gewölbes auch im Aeusseren bezeichnend — die grossen Massen durch die Streben unterbrechend — hervortreten müsse; dass der horizontale Abschluss des Aeusseren mit der Form des Spitzbogens, die in sich keine Ruhe hat, in Widerspruch stehe; dass diese Form, für das Aeussere, erst durch die emporstrebende Bekrönung des Spitzgiebels ihre Gultigkeit und Bedeutung erlange: dass überhaupt in der gothischen Architektur ein Element des Emporstrebens vorhanden sei, welches, organisch gegliedert, auch jenen reichen, gesetzmässig wiederkehrenden Wechsel derjenigen Theile, die zunächst nur als Verzierungen erscheinen, und ihr mehr oder minder freies Hervortreten aus der Masse bedinge. Bei alledem ist es naturlich nicht ausgeschlossen,

dass, wie das Einzelne dieser gothischen Gebäude Schinkel's an sich mit Geschmack gebildet ist, auch in den Verhältnissen und den Hauptformen, besonders des Inneren, sich ein edles, würdiges Gefühl ankündigen kann, wie dies in der That in der Werderkirche stattfindet und wie ohne Zweifel das andere grossere Gebäude, durch die eigenthümlich geistreiche Anordnung seines gesammten Inneren, noch eine ungleich bedeutendere, überraschende Wirkung ausgeübt haben würde. — Diesen beiden Entwürfen schliesst sich noch ein dritter für ein kleineres Gebäude, für eine Capelle, die im kaiserlichen Garten zu Peterhof bei Petersburg erbaut worden ist, (Heft XXI) an. Hier nähert sich die ganze Architektur ungleich mehr den mittelalterlichen Principien des gothischen Baustyls, und die sammtlichen verzierenden Theile sind im grössten Reichthume ausgebildet: das Gebäude hat, ausnahmsweise, das Gepräge einer zierlichst romantischen Decoration.

Ein früherer Entwurf für die Werderkirche zu Berlin (Heft VIII), statt dessen nachmals der so eben besprochene gothische ausgeführt wurde, ist in einem Style gehalten, den man, seinen Hauptformen nach, mit italienischen Gebäuden der modernen Bauperiode vergleichen dürfte. Nur unterscheidet er sich von diesen, Schinkel's eigenthümlicher Richtung gemäss, durch eine Behandlung in mehr griechischem Geiste, wozu hier natürlich, da

die modern italienische Architektur auf der der späteren Antike fusst, die gültigste Gelegenheit war. Das ganze Innere des Gebäudes gewährt einen festlich würdigen Eindruck.

Für die Mehrzahl seiner Kirchenpläne hat Schinkel die Anlage der **Basiliken** zum Muster genommen, einer Gattung von Gebäuden, die — ursprunglich dem classischen Alterthume angehörig — natürlich der unmittelbaren Anwendung classischer Formen vor allen günstig sein musste. In diesem Betrachte dürfen zunächst die vier Kirchenpläne, welche das eilfte seiner Hefte enthält, als Beispiele anzuführen sein. Der erste dieser Plane erscheint als die edelste Durchbildung des Basilikenbaues für die heutigen Bedürfnisse: ein Langhaus mit doppelten Säulenstellungen im Inneren, durch welche Emporen an den Seiten und an der Giebelwand gebildet werden, flach gedeckt, und eine grossartige gewölbte Nische, dem Eingange gegenüber; im Aeusseren die Giebelseite durch einen vorspringenden Porticus geschmückt, die Seitenwände — der Einrichtung des Innern angemessen — mit einer Doppelreihe griechisch eingerahmter Fenster versehen. Aehnlich der zweite Entwurf, nur in den Verhältnissen abweichend; ähnlich auch der dritte, doch mit dem bedeutenden Unterschiede, dass hier, bei kleinerer Dimension, die Säulenstellungen des Inneren fehlen. Gewähren diese Anlagen im Allgemeinen einen edlen, klaren Eindruck, so ist in-

dess nicht zu läugnen, dass das eigentlich kirchliche Element an ihnen nur wenig hervortritt; das ruhige Genügen, welches den inneren Charakter der griechischen Kunst ausmacht, scheint demjenigen Gefühle, welches wir in dem Gebäude der Kirche suchen, nicht ganz zu entsprechen. Es scheint, dass allein die aufstrebende Form des Bogens und Gewölbes geeignet ist, dies mehr erhebende Gefühl in uns hervorzurufen (weshalb denn eben die gothische Architektur so mächtig in dieser Richtung auf uns wirkt, ja vielleicht in einem Grade, dass sie wiederum unserer heutigen Sinnesweise — aber aus dem entgegengesetzten Grunde — nicht mehr angemessen sein dürfte). Die einzige erbaulich wirkende Form in den genannten Plänen ist somit nur die grandiose Nische des Altars, die wenigstens dem Ganzen einen feierlich erhabenen Schluss hinzufügt. — Bei dem vierten Kirchenplane des genannten Heftes ist zwar die innere Einrichtung ähnlich, aber Thüren und Fenster sind im Halbkreisbogen überwölbt und zugleich im Aeusseren, wenn auch einfach, so doch auf eine gemessen bedeutsame Weise angeordnet, so dass hierdurch wenigstens das Aeussere schon einen gewissen feierlichen Eindruck auf das Auge des Beschauers hervorbringt. — Ungleich bedeutsamer aber erscheint diese Anordnung bei einem fünften Entwurfe, bei dem für eine zu Straupitz in der Lausitz erbaute Kirche (Heft XIV). Hier sind diese gewölbten

Oeffnungen nicht bloss im Aeusseren, und besonders für den Eindruck der Façade wirkungsreich, angeordnet, sondern auch das Innere hat durch eine entsprechende Bogenconstruction im Ganzen mehr Feierlichkeit erhalten. Die Decke nemlich wird hier durch grosse Bogenstellungen unterstützt, zwischen denen die zwiefachen Emporen eingebaut sind, so dass diese mit der Altarnische correspondirende Anordnung auf bedeutsame Weise vorherrschend bleibt. — Hiermit verwand erscheinen diejenigen Einrichtungen, durch welche Schinkel dem Inneren der Johanniskirche zu Zittau (Heft XXVII), bei dem neuerlich erfolgten Umbau derselben, ein würdigeres Gepräge zu geben gewusst hat.

In der Reihe der eben besprochenen Entwürfe ist indess im Allgemeinen, mehr oder minder, eine bedeutende Einfachheit vorherrschend. Eine reichere Durchbildung, die in einzelnen Beispielen wiederum zu den merkwürdigsten Resultaten für Schinkel's Umgestaltung der classischen Elemente führt, tritt uns in einer zweiten Folge von Kirchenplänen entgegen, die in dem ebengenannten vierzehnten und in den beiden folgenden Heften enthalten sind. Es sind fünf Pläne, welche von Schinkel, um eine reichere Auswahl darzubieten, für zwei in den **Vorstädten Berlins** zu bauende Kirchen entworfen wurden. Doch scheinen mir die beiden ersten von ihnen ebenfalls noch von einer minder hervorstechenden Bedeutung. Der eine (der zweite

in der Folge) ist nemlich wiederum eine Basilica, aber im Inneren mit **drei** Stellungen dorischer Säulen übereinander, was natürlich, wenn es auch für die Gewinnung zahlreicher Emporen zweckmässig ist, so doch die ruhige Erhabenheit des Eindruckes auf gewisse Weise beeinträchtigt. — Der zweite Entwurf (der erste in der Folge) hat im Aeusseren, an den Fenstern und Thüren, eine durchgeführte Bogenarchitektur, die im Wesentlichen mit dem bei dem hamburger Schauspielhause angewandten Systeme übereinstimmend ist. Im Inneren ist auch hier eine zwiefache Reihe von Emporen angeordnet, deren ganzes Gerüst aber, selbst mit Einschluss der Stützen, aus Eisen construirt ist, — höchst zweckmässig für den äusseren Bedarf, aber eben, da dieser ganz vorherrschend ist, um so weniger für eine erbauliche Stimmung der Gemeinde wirkend, wozu hier freilich noch der Umstand kommt, dass durch dies Gerüst die Fensterarchitektur vielfach durchschnitten wird, somit für das Innere ohne eine bedeutsamere ästhetische Wirkung bleibt.

Wesentlich verschieden von diesen beiden Entwürfen sind die drei folgenden. An ihnen treten, wenn auch durchweg auf jene äusseren Bedürfnisse eine besondere Rücksicht genommen ist, grossartigere Hauptformen, den Haupteindruck des Ganzen bestimmend, hervor, — Formen, in denen sich, wie es mir scheint, religiöse Würde und ein klares, heiter erhabenes Lebensgefühl in schönstem Maasse ver-

einigen, in denen zwischen der abgeschlossenen Ruhe des Griechischen und dem geheimnissvollen Drange des Gothischen die befriedigendste Mitte gehalten ist. Der erste dieser Entwürfe (Heft XV) hat mit dem zuletzt besprochenen in der Hauptanlage einige Aehnlichkeit: auch er behält die Grundform der Basilica bei, und die zwiefache Reihe seiner Emporen wird ebenfalls durch ein leichtes, aus Eisen construirtes Gerüst gebildet. Die Decke dieser Kirche ist aber nicht horizontal, sondern sie besteht aus leicht gespannten Kreuzgewölben, die von den schlanken Stützen jenes Gerüstes getragen werden; indess kann ich mich nicht überzeugen, dass, wie practisch ausführbar und äusserlich zweckmässig auch diese Einrichtung sein mag, hierdurch ein harmonisches oder gar ein organisches Verhältniss zwischen Gewölbe und Stützen würde hervorgebracht werden. Wichtiger scheint mir, dass das ganze Gerüst so angeordnet ist, dass es die Wirkung der Fensterarchitektur, und namentlich die der grossartigsten oberen Fensterreihe, auf das Innere möglichst wenig beeinträchtigt. Diese Fensterarchitektur ist es vornehmlich, was die eigenthümliche Schönheit und Bedeutung dieses Entwurfes ausmacht. Die Fenster sind im Halbkreise überwölbt; aber es ist nicht die starre schwere Form dieses Bogens, welche in der antiken Kunst gebräuchlich und allein durch willkürliches Ornament reicher auszubilden ist: Bogen und Seitenwände der Fenster sind auf

eine organische Weise gegliedert, so dass, statt der todten Quadersteine, Säulchen und Einziehungen ein bewegtes Leben entwickeln und das Aufstreben der Masse und die elastische Spannung des Bogens anschaulich und wirkungsreich aussprechen. Diese Anordnung hat viel Verwandtes mit den Formen der sogenannten byzantinischen Kunst in ihrer späteren Ausbildung; aber wiederum tritt hier Schinkel's classisches Princip hinzu, welches sowohl, wie es scheint, in der Bildung der vorzüglichsten Details, als vornehmlich durch einen klaren gesetzmässigen Einschluss der Bogenformen vermittelst bedeutsam geführter Horizontallinien (welches Alles zur Vollendung der Rundbogenarchitektur eben so nothwendig ist, wie es mir bei der gothischen widersprechend erscheint) Ruhe, Maass und festen Halt in das Ganze der Anlage hineinbringt. Besonders grossartig erscheint die Façade dieses Gebäudes, deren Giebelwand, von zwei schlanken Thürmen eingeschlossen, durch ein einziges grosses, reich in dieser Weise gebildetes Fenster ausgefüllt wird, unter welchem eine offene Bogenhalle, wiederum von ähnlicher Construction, vortritt. — Der zweite von den in Rede stehenden Entwürfen (Heft XV) hat eine wesentlich abweichende Grundanlage. Es ist ein Rundbau, von einer mächtigen Kuppel bedeckt, die von zwölf Pfeilern getragen wird. Die Pfeiler sind durch halbkreisförmige Tonnengewölbe verbunden und enthalten tiefe Nischen

zwischen sich, in denen ringsumher dreifache Emporen übereinander angeordnet sind. Diese Anordnung scheint für das Innere eine grossartigere Wirkung zu begünstigen, indem die Emporen, wenn gleich von sehr bedeutender Anzahl, doch die Hauptformen der Architektur nicht wesentlich beeinträchtigen; die Gewölbe, besonders die den ganzen Hauptraum des Inneren überspannende Kuppel, lassen ein hehres, würdiges Gefühl vorherrschen, und die an den zumeist vortretenden Formen durchgeführte Gliederung (ähnlich wie bei der Fensterarchitektur des vorigen Entwurfes) löst die strenge Erhabenheit des Ganzen zugleich in ein heiter bewegtes Leben auf. Gestatteten es die äusseren Bedürfnisse, statt der drei Emporen in jeder Nische nur deren zwei anzulegen, so würde auch für die gegenwärtigen Zwecke des protestantischen Gottesdienstes kaum eine würdigere Gestalt zu erfinden sein. Auch das Aeussere dieses Gebäudes ist als Rundbau gehalten. An den Einzelheiten zeigt sich hier wiederum die edelste Durchbildung der (dem Inneren entsprechenden) Formen im Sinne der classischen Kunst; aber die Reihen kleiner Fenstergruppen, welche mit besonderer Rücksicht auf die einzelnen Nischen und die einzelnen Emporen derselben angeordnet sind, lassen das Ganze fast zu ernst und düster erscheinen. Mehr nur dient die hoch emporstrebende Schutzkuppel, die sich über der ganzen Anlage erhebt, dazu, ihr auch im Aeu-

sseren ein feierlich erhabenes Gepräge zu geben. — Der dritte Entwurf endlich (Heft XVI) hat im Grundrisse des Inneren eine Kreuzform; die Arme des Kreuzes sind mit kolossalen Tonnengewölben überspannt und in dreien derselben einfache Säulenstellungen, mit einer Empore darüber, angebracht; im vierten Arme des Kreuzes steht die grandiose Altarnische. Darüber erhebt sich in der Mitte ein offener cylinderförmiger Raum, der mit einer flachgespannten Kuppel schliesst. Die Fenster, unter der Kuppel und über den Emporen, sind halbkreisformig überwölbt und ihre Wände wiederum (wenn auch ohne die Anwendung von Säulchen) gegliedert. Da hier eigentlich gar kein Verbauen durch Emporen statt findet, so ist natürlich das gesammte Innere von einer grossartig freien Wirkung. Noch bedeutender indess erscheint mir hier das Aeussere des Gebäudes, welches (mit theilweiser Ausfullung der Ecken zwischen den Armen des Kreuzes) eine aufstrebende achteckige Gestalt gewinnt, über der sich in der Mitte der Rundbau erhebt. Hier spricht sich in allen Theilen jene heitere Würde aus, von der ich oben sprach; hier ist die schönste, durchgreifendste Vermählung der classischen Sinnesweise mit denjenigen Formen, die unsere Zeit für die Zwecke der religiösen Baukunst in Anspruch zu nehmen scheint; hier tritt uns wiederum ein architektonischer Styl entgegen, der vollkommen classisch ist, der aus den Werken der Griechen seine

erste Nahrung, seine Kraft empfangen hat, und der doch ein neuer und eigenthümlicher, ein den veränderten geistigen Bedürfnissen der Zeit angemessener ist.

Gewiss werden die Beispiele einer neuen Umgestaltung der Architektur, die Schinkel in diesen Entwürfen gegeben hat, nicht ohne entschiedenen Einfluss auf seine Nachfolger bleiben. Wie ungleich bedeutsamer, wie viel mehr ergreifend und kräftigend aber würde ihre Einwirkung sein, wenn es ihnen vergönnt worden wäre, in körperlicher Existenz unmittelbar in das Leben hineinzutreten! Dies sollte indess nicht stattfinden. Schon waren zwei dieser Entwürfe (der zuerst genannte in der Basilikenform und der erste der drei zuletzt besprochenen) zur Ausführung gewählt, schon die Fundamente zu dem einen derselben gelegt, als Schinkel den Auftrag erhielt, statt dieser zwei Kirchen vier kleinere von ziemlich übereinstimmendem Grundplane, aber verschieden in der äusseren Gestalt, zugleich ohne Erhöhung der Gesammtkosten, aufzuführen. Hier musste also Alles wieder auf eine möglichst einfache Weise eingerichtet werden. Das zwei- und zwanzigste Heft enthält die Entwürfe, nach denen diese vier Kirchen aufgeführt wurden, das vier und zwanzigste Heft die inneren Ansichten von zweien derselben. Der Hauptanlage nach sind es sämmtlich Basiliken mit Emporen an den Seiten. Am meisten Kirchliches finde ich wiederum

in denen von ihnen, deren Fenster und Thüren im Rundbogen überwölbt sind, und besonders in der einen, welche zu Moabit (bei Berlin) gebaut worden ist. Hier erscheint nemlich nicht bloss das gesammte Aeussere, vornehmlich die Façade, in einer freien Würde, sondern auch das Innere hat bei einfachen Mitteln ein eigenthümlich feierliches Gepräge erhalten. Sie ist nemlich im Innern nicht (wie die anderen Kirchen) mit einer horizontalen Bretterdecke abgeschlossen; statt deren liegen die geneigten Dachflächen und das Balkenwerk derselben offen vor dem Auge des Beschauers da. Aber die Hauptstreben dieses Balkenwerkes sind in grossen Rundbogen queer über die Kirche geführt, wodurch wiederum diese grossartige Form vorherrschend bleibt und sich harmonisch der Formen der Altarnische und der Fenster anschliesst. Im Ganzen erscheint somit auch hier jene neue Durchbildung der Architektur vorherrschend, und es dürfte gerade dies Gebäude für Kirchen von ähnlich kleiner Dimension als höchst nachahmungswürdig zu betrachten sein.

Noch ist Ein Kirchenplan Schinkel's anzuführen, derjenige, welcher für die Nicolaikirche in Potsdam bestimmt war (Heft XXII). Die Anlage des Inneren dieser Kirche hat Aehnlichkeit mit der letzten in der Reihe jener fünf Entwürfe, von denen im Vorigen die Rede war: ein Kreuz, dessen Arme mit mächtigen Tonnengewölben überspannt sind; darüber ein hoher und weiter Cylinder (ein soge-

nannter Tambour), mit einer grossartigen Kuppel überwölbt. Im Aeusseren aber bildet die Grundform (mit Ausfüllung der Räume zwischen den Armen des Kreuzes) ein Viereck, und es sind hier durchweg wiederum die Formen der griechischen Architektur vorherrschend. Ein griechischer Porticus springt an der Eingangsseite vor; ein Kreis von 28 Säulen umgiebt in luftiger Höhe jenen oberen Rundbau, der die innere Kuppel trägt; und darüber erhebt sich, noch von einer Pilasterstellung getragen, die äussere Kuppel. Das ganze Aeussere macht den Eindruck eines mächtig imposanten Thurmbaues; es scheint, als ob Schinkel das Gebäude vornehmlich aus der Rücksicht in einer solchen Gestalt gehalten habe, dass es nicht bloss im Allgemeinen das feierlich Erhabene eines kirchlichen Baues ausspräche, sondern dass es auch speciell für die Stadt, aus deren Schooss es emporsteigen sollte, als Mittelpunkt und Kern dastände, dass es in solcher Art der gesammten anmuthvollen, aber nicht grossartigen Umgegend von Potsdam ein ernsteres, bedeutsameres Gepräge gäbe. Und in der That würde dies in hohem Maasse der Fall gewesen sein, wäre das Gebäude, wie es uns im Entwurfe vorliegt, zur Ausführung gekommen. Dies ist indess nicht geschehen. Es wurde nur der untere Theil desselben aufgeführt, der zwar an sich schon mächtig aus den übrigen Gebäuden der Stadt emporragt, der aber, was das Aeussere anbetrifft, im Wesentlichen nur

den Untersatz zu dem oberen Theile bildet, an dem erst eine freiere Architektur sich entwickeln sollte. Der Raum des Inneren wurde statt jenes offenen Cylinders, der die Kuppel tragen sollte, mit einem flachen Gewölbe abgeschlossen, so dass derselbe, wenn immer auch von bedeutender Wirkung, doch derjenigen freieren Erhebung entbehrt, auf die auch er berechnet war. Im Uebrigen indess fehlt es dem Gebäude, wie es ausgeführt ist, nicht an reichem Schmucke und auch nicht an den Beweisen der geistreichen Eigenthümlichkeit des Architekten. Vornehmlich ist dies an dem schönen Porticus des Einganges der Fall, dessen Säulen in einer freien korinthischen Ordnung, mit Engelgestalten, die sich aus dem Blätterwerke der Capitäle erheben, gebildet sind. In den Giebeln des Aeusseren und an den Akroterien derselben sind vortreffliche Sculpturen angebracht; die Nische des Altars ist mit Frescomalereien auf goldnem Grunde geschmückt; der kleine Bau der Kanzel vereinigt die anmuthvollsten architektonischen und plastischen Zierden. Man darf wohl hoffen, dass die Einzelheiten dieses Baues in einem späteren Hefte der Sammlung von Schinkel's architektonischen Entwürfen noch erscheinen werden.

Denkmäler.

Den Schluss dieser Uebersicht von Schinkel's architektonischen Entwürfen mache ich mit denjenigen, welche für rein *monumentale Zwecke* gearbeitet sind. In diesen Werken, welche zunächst natürlich nur die Bestimmung hatten, dem Beschauer als ein freies künstlerisches Gebilde, ohne irgend einen materiellen Zweck, gegenüber zu treten, war dem Architekten die Gelegenheit gegeben, seine Eigenthümlichkeit ebenfalls am Freiesten, am Unabhängigsten zu entwickeln. Und wiederum finden wir hier (bis auf eine einzelne Ausnahme) eine entschiedene Aneignung der griechischen Bauformen, so dass sich grade an ihnen die classische Richtung Schinkel's in ihrer schärfsten Consequenz — aber immer mit derjenigen Selbständigkeit, auf die ich bereits oben hingedeutet habe, — ausspricht. Mit der Architektur tritt übrigens an diesen Werken die bildende Kunst in die unmittelbarste Wechselbeziehung, und auch die letztere zeigt, harmonisch mit ener, eine vollkommen classische Behandlungsweise.

Einen eigenthümlichen und den bedeutendsten Cyklus unter diesen Entwürfen machen diejenigen aus, welche für ein in Berlin zu errichtendes grossartiges *Denkmal Friedrich's des Grossen* bestimmt sind. Doch gehört der Gedanke, dem Begründer des preussischen Glanzes in der Hauptstadt seines Reiches ein Denkmal zu setzen, welches, wenn der Zweck desselben auch nicht füglich dahin auszusprechen wäre, dass es die Erinnerung an seine Thaten festhalten sollte (denn dessen bedarf es nicht füglich), sondern welches eben nur dazu dienen sollte, der Verehrung der Nachkommen eine der Grösse dieser Verehrung angemessene Stätte zu bieten, — dieser Gedanke gehört nicht allein der jüngsten Zeit an. Oft und immer aufs Neue und immer von mannigfach verschiedenen Gesichtspunkten aus ist dieser Gegenstand in Berathung gezogen worden, und es dürfte eine Geschichte der dahin einschlagenden Arbeiten und Entwürfe gewiss ebenso interessant und belehrend für die monumentale Kunst im Allgemeinen, wie charakteristisch für die Zeiten sein, in welchen verschiedene Generationen der vorzüglichsten Künstler des Vaterlandes bestrebt waren, dem Ruhme des Vaterlandes ihre besten Kräfte zu widmen. Schon unmittelbar nach Friedrich's des Grossen Tode begannen die Entwürfe für ein solches Denkmal. Am Lebendigsten erscheinen diese Bemühungen in zwei grossen Concurrenzen, welche für diesen Zweck auf

Befehl seines Nachfolgers, Friedrich Wilhelm's II., eingerichtet wurden. Die eine Concurrenz fand im Jahre 1791 statt; es erschien hier eine Reihe von Entwürfen welche den König in einer Reiterstatue, zumeist mit verschiedenartigen Reliefs auf dem Piedestal, darstellten. Bedeutender war die zweite Concurrenz, welche im J. 1797 eröffnet wurde; bei den Arbeiten, die für diese geliefert wurden, war die Absicht vorherrschend, die bildliche Darstellung des Königs durch eine würdige Umgebung von dem lauten Verkehr der Strasse abzusondern, ihr gewissermaassen ein eigenes Heiligthum zu erbauen und dasselbe mit anderweitigen Bildwerken, die grossen Thaten des Königs darstellend, auszuschmücken. Die Entwürfe gehörten somit vorzugsweise dem Bereiche der Architektur an; es waren Tempel im Charakter des classischen Alterthums, in denen, an der heiligsten Stelle, die Statue des Königs errichtet werden sollte. Schon hatte der eine dieser Entwürfe (unter denen sich auch der am Eingange angeführte von F. Gilly, Schinkel's Lehrer, befand), — ein Rundtempel von zwölf ionischen Säulen, von Langhans, dem Erbauer des brandenburger Thores zu Berlin, entworfen, die königliche Genehmigung erhalten, und es war für denselben der Platz am Ende der Linden (zwischen der Bibliothek und dem jetzigen Universitätsgebäude) bestimmt worden, als der plötzlich erfolgte Tod des Königs, wie es scheint, die Ursache ward, dass das einge-

leitete Unternehmen unterbrochen wurde. Doch fehlte es auch in den folgenden Jahren so wenig an wiederholt ausgesprochenen Wünschen, wie an Projecten mancher Art für das alle Preussen so lebhaft interessirende Unternehmen; die bedeutendsten Entwürfe, die nach den Zeiten der Unterdrückung und der Befreiungskriege vorgelegt wurden, sind die in Rede stehenden Schinkel'schen. Diesen reihen sich, als der jüngsten Gegenwart angehörig, noch drei Modelle von Rauch an, welche im J. 1836 geliefert wurden, und welche wiederum eine höchst eigenthümliche Lösung der Aufgabe vorlegten. Es ist bekannt, dass von des Hochseligen Königs Majestät die Ausführung des einen dieser Rauch'schen Modelle befohlen und dazu kurz vor Seinem Tode der Grundstein gelegt wurde.

Der erste von Schinkel's Entwürfen findet sich in den früheren Theilen seiner Sammlung (Heft V). An ihm gehört die Hauptsache der Sculptur an; die Architektur bildet nur das zum Tragen jener dienende Gerüst. Schinkel hat den König in einer reichen Gruppe dargestellt: Ideal gekleidet, im griechischen Chiton, aber mit dem Königsmantel, in der Linken das Scepter haltend, die Rechte segnend ausgestreckt, steht er auf einer prächtigen Quadriga deren Rosse in lebhaft kühner Bewegung vorwärts schreiten. Zwei Gestalten, der Gruppe auch an ihrer hinteren Seite Fülle gebend, folgen dem Wagen auf beiden Seiten, die Gestalt der Ge-

rechtigkeit und die eines nach dem Kranze ringenden Kriegers. Die Gruppe wird durch einen Bau von starken freistehenden Pfeilern getragen, der sich über verschiedenen Stufen erhebt. Die nach den äusseren Seiten hinaustretenden Fronten der Pfeiler sind mit Reliefgestalten von symbolischer Bedeutung geschmückt, auf die Thaten des Königs und auf die Wohlthaten, die er seinem Lande erwiesen, anspielend. Vier reich decorirte Candelaber erheben sich auf den Ecken des Monuments. Die einfachen griechischen Formen, in denen der gesammte Unterbau ausgeführt ist, bilden einen wirkungsreichen Contrast gegen das bewegte Linienspiel der Gruppe, welche auf ihm ruht: hier ist eine Fülle der kräftigsten, aber durch ein harmonisches Gesetz umschlossenen Aeusserungen des Lebens, zugleich der Ausdruck feierlichen Ernstes, hoher Majestät. In grossartig symbolischen Zügen spricht sich die Bedeutung aus; was an der Erscheinung des Königs vergänglich war, was der flüchtigen Willkühr seiner Zeit angehörte, ist in dieser Darstellung abgestreift und nur das seinem inneren Wesen Eigenthümliche, nur der Grundzug seines Charakters beibehalten. In freier Idealität (die zur Charakteristik einer grossartigen Persönlichkeit nicht der Nachahmung äusserlicher Zufälligkeiten bedarf) tritt diese Gruppe vor unser Auge, in ungetrübter Schönheit spricht die Kunst in ihr den erhabenen Gedanken aus. Auch scheint Schinkel selbst gerade

eine Composition, wie diese, als die würdigste Erfüllung der Aufgabe betrachtet zu haben indem er sie bei seinen spätern Entwürfen noch zweimal, in Verbindung mit reicherer Architektur, da angewandt hat, wo seine Phantasie sich von äusserer Vorschrift frei bewegen durfte. — Ich sehe mich hier zu einer Bemerkung veranlasst. Schinkel steht mit der idealen Behandlung historischer Monumente, wie in dem eben besprochenen Falle, einer Richtung der historischen Sculptur gegenüber, die heutiges Tages vielen Anklang findet, die gewiss ebenfalls ihre gute Berechtigung hat, und die gerade durch einen der nächsten Freunde Schinkel's vertreten wird. Canova, Thorwaldsen haben ihre historischen Monumente fast durchgängig, wie er, auf ideale Weise behandelt; Rauch aber in Berlin ist es, durch den eine Weise der Darstellung, die auch von der äusserlichen Umgebung der zu feiernden Männer (ich meine von dem Costume ihrer Zeit) alles Wichtige und Bezeichnende beibehält, zu ihrer schönsten Vollendung entwickelt ist. Diese Behandlungsweise zu rechtfertigen, darf ich eben nur an den bedeutsamen Eindruck, den Rauch's Meisterwerke gewähren, erinnern; vornehmlich scheint mir das eine seiner Modelle zu dem Denkmale Friedrichs des Grossen, das den König zu Pferde in seiner eigenthümlichen Tracht (aber mit dem Königsmantel) und an dem Piedestale die Bilder der vorzüglichsten Männer, mit denen er seine Thaten vollbrachte, darstellt, die

Würde eines höheren Styls aufs Gediegenste mit einer mehr portraitmässigen Auffassung zu vereinigen. Welche von diesen beiden Richtungen für unsere Zeit die gültigere sei, hierüber traue ich mir kein Urtheil zu. Die geläuterte Idealität der einen, die unmittelbare Gegenwart des Lebens in der andern Richtung scheinen beide ein gutes Recht zu haben; die Zeit — falls überhaupt das Bedürfniss nach einer durchgreifenden Einwirkung der Kunst vorhanden ist — wird hierüber entscheiden. Ich wollte nur auf die Opposition, wie sie da ist, hindeuten, um Schinkel's Richtung hiedurch anschaulicher zu machen, indem diese ebenso auch bei seinen anderweitigen Arbeiten im Fache der bildenden Kunst, auf die ich unten zurückkomme, wiederkehrt.

Die andern Entwürfe Schinkel's für ein Monument Friedrichs des Grossen, sechs an der Zahl, sind jünger wie der ebengenannte und füllen das neunzehnte Heft seiner Sammlung. In ihnen macht sich, neben der bildlichen Darstellung des zu Feiernden, das architektonische Element mehr oder weniger geltend. Sie wurden gleichzeitig bearbeitet, als (im J. 1829) der Gegenstand aufs Neue zur Sprache gekommen war, und sollten vornehmlich dazu dienen, eine Reihe der gültigsten Hauptformen für das Monument, in seiner grossartigeren Bedeutung, zur Auswahl vorzulegen; zugleich war bei diesen verschiedenen Formen specielle Rücksicht auf diejenigen Plätze im Mittelpunkte Berlins, die sich für den

Bau des Monuments eignen konnten, genommen worden.

In der ebengenannten Zeit hatte der Gedanke, das Monument in der Form einer grossen Säule, wie die des Trajan zu Rom, auszuführen, Theilnahme gewonnen; um den Schaft der Säule sollte, ebenso wie dort, ein Band mit Reliefsculpturen, die Thaten des Königs vorstellend, sich emporwinden; die Statue des Königs sollte dieselbe krönen. Diesem Gedanken gemäss ist der erste der in Rede stehenden Entwürfe ausgearbeitet; doch hat Schinkel die Säule nicht (wie es in andern neueren Nachahmungen dieser Form der Fall ist) isolirt hingestellt, sondern sie mit einem Portikus kleinerer Säulen umgeben, aus dem sie in die Lüfte emporsteigt. Dieselbe Einrichtung hatte an der trajanischen Säule stattgefunden, und sie scheint nothwendig, um den Eindruck einer bedeutsameren Masse zu gewinnen. Die Architektur dieses Portikus zeigt eine geschmackvolle Behandlung der dorischen Ordnung, die wiederum, dem Zwecke des Ganzen angemessen, gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten enthält. — Doch hat die Form der Trajanssäule (ursprünglich bereits der sinkenden Kunst des Alterthums angehörig) manche Inconvenienzen, die mit den Anforderungen eines höheren Schönheitssinns nicht wohl zu vereinigen sein dürften. Schinkel selbst spricht dies aus und fügt somit dem ersten Entwurfe einen zweiten hinzu, der das charakte-

ristisch Freie jener Form zu bewahren, aber sie den höheren künstlerischen Zwecken gemäss umzugestalten sucht. Statt der runden Gestalt der Säule, die für die Aufnahme von Sculpturen wenig geeignet ist, hat er eine viereckige, obeliskenähnliche Form erfunden, deren Flächen in einzelne Felder übereinander zerfallen, welche einen zweckmässigen Einschluss für die einzelnen Reliefs bieten: statt der Bildnissstatue, deren Züge in der grösseren Höhe wenig erkennbar bleiben, bekrönt er den Obelisken mit einer Victoria, deren Gestalt sich leicht und frei gegen die Luft abschneidet, und das Bildniss des Königs selbst stellt er, als eine ideal costumirte Reiterstatue, auf hohem Sockel vor den Obelisken. Das Monument ist zu den Seiten und hinten mit einem dorischen Doppelportikus umgeben, zwischen dessen Säulenreihen sich trennende Wände hinziehen, die mit Frescomalereien, die Thaten des Königs darstellend, geschmückt sind. Das Ganze zeigt die classische Kunst wiederum in einer neuen, eigenthümlichen Combination; doch kann ich nicht umhin, zu bemerken, dass die Trennung der Hauptfigur von dem hervorragendsten Theile des Ganzen (wie gerechtfertigt auch in ästhetischer Beziehung) doch eine gewisse Zerstückelung in der Gedankenfolge der reichgegliederten Composition hervorbringen dürfte, die die Wirkung derselben auf das Innere des Beschauers vielleicht wiederum beeinträchtigte. — Ein dritter Entwurf besteht aus einer

kolossalen Reiterstatue auf mächtigem reich mit Sculpturen geschmücktem Postamente, ebenfalls auf drei Seiten mit einem Doppelportikus umgeben, dessen Giebel durch das Postament der Statue noch überragt werden und dessen mittlere Wände gleichfalls mit Malereien geschmückt sind. Hier vereinigt sich grossartige Erhabenheit mit einer reichen, fein ausgebildeten Umgebung zum würdigsten Eindrucke auf den Sinn des Beschauers. — Der vierte Entwurf enthält jenes reichgebildete Sculpturwerk, welches bereits oben besprochen wurde (den König auf einer Quadriga stehend); aber statt des einfachen Unterbaues erhebt sich dasselbe über einer bedeutsameren Masse, welche rings von einem ernsten dorischen Portikus umgeben ist und durch einen gewölbten Raum ausgefüllt wird, in dem die Schriften und anderen Reliquien des Königs aufbewahrt werden sollten. Was von der Sculpturgruppe oben gesagt ist, gilt auch hier; aber der Unterbau scheint ihr hier noch eine grössere Würde und Bedeutsamkeit zu geben. — Der fünfte Entwurf wiederholt zunächst dasselbe Monument, auch mit dem ursprünglich dazu bestimmten Unterbau. Dahinter erhebt sich sodann, zu beiden Seiten ein wenig vortretend, eine mächtige Colonnade, deren Wände wiederum zur Ausführung von Frescogemälden bestimmt sind. Oberwärts aber, in der Mitte, ruht auf diesen Wänden (der besonderen Localität, auf welche der Entwurf berechnet ist, angemessen) noch ein hoher tempelartiger Bau, rings von Säulenstellungen um-

geben, dessen Inneres auch hier zur Aufbewahrung der Reliquien dienen sollte. Die ganze Anlage, in corinthischer Säulenordnung ausgeführt, entwickelt ein Bild grossartigst bedeutsamer Pracht. — An Kolossalität, an Pracht und einer, den ganzen Charakter der Stadt beherrschenden Wirkung ist endlich der sechste Entwurf vorzugsweise ausgezeichnet. Dieser ist von quadratischer Grundfläche und besteht aus drei über einander gesetzten Geschossen, die sich durch hohe corinthische Säulenstellungen nach aussen öffnen. Ueber dem obersten Geschosse ruht noch ein leichter Bau von kleinerer Grundfläche (die Reliquienkammer enthaltend), dessen Gipfel mit reicher Verzierung und der Statue einer Victoria gekrönt ist. Jedes der drei Geschosse besteht, durch eigenthümliche Stellung der Mauern, aus vier offenen Hallen, deren Wände mit Malereien geschmückt sind. Im Grunde der vordern Halle des ersten Geschosses, in einer Nische, ist die sitzende Kolossalstatue des Königs angebracht. Auch hier sind manche geistreiche Eigenthümlichkeiten in der Behandlung der antiken Bauformen zu bemerken; so namentlich die leichtere Composition des Gebälkes, die in Rucksicht auf das Uebereinanderstellen der verschiedenen Säulenreihen (sehr beachtenswerth für ähnliche Fälle) angeordnet ist; so auch die kräftigen, reichgeschmückten Eckpilaster, welche der Structur des Ganzen Zusammenhalt und festen Schluss gewähren, u. dergl. m.

Die übrigen monumentalen Entwürfe Schinkel's beziehen sich auf die Ereignisse der Befreiungskriege. Zu diesen gehört zunächst das wirklich zur Ausführung gekommene (in Eisen gegossene) Denkmal, welches sich auf dem Kreuzberge bei Berlin erhebt (Heft III). Die Architektur desselben ist, wiederum als seltene Ausnahme und wohl mehr auf äussere Veranlassung, im gothischen Style gehalten. Im Grundriss ein Kreuz bildend, ist jeder Arm des Kreuzes an jeder seiner drei Seiten mit einer Nische versehen; in diesen Nischen stehen kolossale Statuen von symbolischer Bedeutung, die Hauptschlachten der Befreiungskriege bezeichnend. Ueber ihnen erheben sich die Giebel, die Spitzen der Streben, die mittleren Theile des Monuments leicht und frei in die Luft, so dass das Ganze die Gestalt eines mannigfach gegliederten pyramidalen Thurmbaues annimmt. Es ist hier somit das aufstrebende Element der gothischen Kunst (eine Ausnahme auch unter den wenigen Entwürfen gothischen Styls) mit Absicht aufgenommen; aber auch hier muss ich es bekennen, dass mich das Ganze nie in dem Maasse befriedigt hat, wie es vor so vielen anderen Werken Schinkel's stets der Fall ist. Indem ich mein Gefühl in Worte zu fassen suche, möchte ich dies dahin erklären, dass eines Theils die Statuen zu beengt zu stehen scheinen, anderen Theils aber der ganzen oberen Hälfte des Monuments die allmählig fortschreitende Entwickelung

fehlt, indem die sämmtlichen, zwar an Höhe und Stärke verschiedenen Thürmchen in gleichem Momente aus der Giebelarchitektur hervortreten, somit nicht eine gegenseitige Bedingung ihrer Existenz enthalten. Auch dies scheint mir ein Beweis dafür, dass Schinkel's Eigenthümlichkeit in der mittelalterlichen Kunst nicht ihre ursprüngliche Heimath findet.

Ein älterer Entwurf als der ebengenannte, ebenfalls ein Denkmal der Befreiungskriege darstellend, ist als ein öffentlicher Brunnen gedacht und besteht der Hauptsache nach ganz aus freier Sculptur. Ein Unterbau von Granit bildet ein weites rundes Bassin, aus dem sich, von demselben Materiale, der Sockel des Monuments, mit vier, nach verschiedenen Seiten vorspringenden Schalen erhebt. Darüber beginnen die in Bronce gegossenen Sculpturen. Zunächst ein breites Fries, dessen Reliefs die Hauptereignisse des Krieges darstellen und der von vier Gruppen sitzender Statuen bekrönt wird; die Bedeutung dieser Gruppen bezieht sich, symbolisch, auf die Hauptelemente, welche das Leben des Staates bilden; in der Mitte jeder Gruppe ist ein Delphin, aus dessen Rachen das Wasser in die darunter befindliche Schale hinabströmt. In der Mitte des Ganzen aber ragt, von mehreren Stufen getragen, der thronende Genius Preussens empor, eine Gestalt von sehr kolossaler Grösse, geflügelt, ein flammendes Schwert in der erhobenen Rechten.

Auffassung und Behandlung zeigen hier wiederum die entschieden classische Richtung des Meisters; das Ganze, frei emporgebaut und durch die springenden Wasser heiter belebt, musste von höchst ergreifender Wirkung auf das Auge des Beschauers sein, — und dies um so mehr, als einer der schönsten Plätze Berlins, der Schlossplatz, für die Aufstellung des Monuments bestimmt war, wo die umgebenden Gebäude einen würdigen Maassstab für die kolossale Dimension desselben geliefert hätten. Schon im Jahre 1814 war, durch eine Corporation von Ständen, der Auftrag zu diesem Entwurfe gegeben; die Ausführung indess unterblieb. — Brunnendenkmale sind in unserer (freilich an Denkmalen überhaupt noch sehr armen) Zeit fast gar nicht beliebt worden, und doch tragen die springenden Wasser so bedeutend zur Belebung des Ganzen bei, und wird umgekehrt durch die plastische Composition dem Spiele des Wassers ein wirkungsreiches Motiv gegeben. Wie ungleich bedeutsamer würde z. B. unter solchen Verhältnissen die im Lustgarten zu Berlin, vor dem Museum, emporspringende Fontaine zu gestalten sein!

Ein einfaches Monument, das Grabesdenkmal Scharnhorst's (Heft IX), reiht sich diesen grösseren Werken an. Seine Hauptform ist mit Rücksicht auf die bergige Localität, für die dasselbe ursprünglich bestimmt war, gewählt: ein schlichter Untersatz, über dem sich zwei starke, kurze Pfeiler

erheben, die einen Sarkophag tragen. Auch dieser ist von einfacher Gestalt, aber ringsum mit Reliefs geschmückt, welche die Hauptmomente aus dem Leben des Helden darstellen. Ueber dem Sarkophag, das Ganze in würdiger Fülle schliessend, ruht die kolossale Gestalt eines schlafenden Löwen. Das Denkmal, in seiner ernsten Form von ergreifender Wirkung, in seiner Idee, seinen Verhältnissen, seinen sparsamen Details wiederum ganz im classischen Geiste gebildet, ist auf dem Invalidenkirchhofe bei Berlin aufgestellt worden.

Endlich ist hier noch Ein Entwurf Schinkel's anzuführen, der, einen materiellen Zweck aufs Grossartigste erfüllend, hiermit zugleich die edelste monumentale Bedeutung verbindet. Dies ist die neue *Schlossbrücke* zu Berlin (Heft III), die sich in majestätischer Breite, den umgebenden Plätzen auf ihrer Oberfläche einen neuen Platz hinzufügend, über einen Arm der Spree hinwölbt. Die Geländer der Brücke sind reich durch die bildende Kunst verziert; ungleich bedeutender aber erscheint diese Decoration in dem Entwurfe, indem sich über den kolossalen Granitwürfeln, welche gegenwärtig die (nicht abschliessende) Bekrönung der Brückenpfeiler ausmachen, hohe Postamente mit Statuengruppen, Helden und Siegesgöttinnen vorstellend, erheben sollten. Diese Gruppen sind, ihrer Behandlung und ihrer Bedeutung nach, ganz ideal gedacht, aber in Uebereinstimmung mit den Umgebungen, wo rings

die Denkmale der Helden stehen und wo auch die erst entworfenen, wie z. B. das Denkmal Friedrich's des Grossen, ihre Stelle finden sollten: — ein Held, der von einer Siegesgöttin in den Kampf geführt wird: ein anderer, von ihr gekrönt; ein dritter, im Kampfe unterstützt; ein vierter, sterbend in den Armen der Siegesgöttin u. s. w. Auch hier also tritt uns, wie in der architektonischen Anordnung, so vornehmlich in der bildlichen Darstellung, die frei erhabene Anschauungsweise des classischen Alterthums in unmittelbarem Bezuge auf die Gegenwart, — wozu sie eben durch ihre Freiheit berechtigt und, wie es scheint, berufen ist, — entgegen. Wie es verlautet, haben wir gegenwärtig der Ausführung dieser Gruppen, und somit ohne Zweifel einer der schönsten Zierden Berlin's, entgegen zu sehen.

Rückblick auf Schinkel's architektonische Principien.

Die letzten Entwürfe haben uns schon bedeutende Beispiele von Schinkel's Thätigkeit im Fache der bildenden Kunst und von der Weise, wie er auch diese behandelt, gegeben. Ehe ich indess ganz zu der letzteren übergehe, dürfte es günstig sein, noch einmal die Grundzüge des an seinen architektonischen Werken sich aussprechenden Charakters zusammenzustellen. — Die einfachen Formen der griechischen Architektur, in ihrer klaren Gesetzmässigkeit, sind es, von denen Schinkel vorzugsweise ausgeht. Aber er ist kein Copist dieser Formen; er hat vielmehr ihr inneres Wesen in sich aufgenommen und schafft lebendig und frei aus dem Geiste der griechischen Kunst heraus. Eben aus diesem Grunde weiss er die verschiedenartigsten Aufgaben stets auf eine classische Weise zu gestalten, Grosses und Geringes mit classischer Consequenz durchzubilden, und die griechischen Elemente zu mannigfach neuen Combinationen, den um-

fassenderen Bedürfnissen der Gegenwart gemäss, weiter zu führen. Er bleibt zugleich nicht einseitig bei diesen Elementen stehen; wo dieselben für die höheren Bedürfnisse der Gegenwart nicht ausreichen, da führt er neue Formen in die Kunst ein, welche den edelsten Ausdruck für diese Bedürfnisse enthalten; und gleichwohl spricht sich in der Durchbildung dieser neuen Formen wiederum derselbe classische Geist aus. So treten uns seine architektonischen Principien in einer klaren innerlichen Harmonie entgegen; so erscheint uns in diesen Principien ein bedeutsames Element des Fortschrittes, welches das Gegebene nicht bloss in seiner reinsten Gestalt auffasst, sondern dasselbe auch als ein Entwickelungsfähiges bezeichnet und selbst diese Entwickelung in grossartigen Zügen darlegt. So repräsentirt er uns eine innerlich lebensthätige Kunst, welche den Mitlebenden die schönste Genugthuung gewährt.

Freilich ist Vieles von dem Wichtigsten, was er geleistet, eben nur im Entwurfe vorhanden, nicht in körperlicher Ausführung in das Leben eingetreten; freilich kann man vermuthen, dass er selbst vielleicht, durch grössere Aufgaben und die angemessene Ausführung solcher angeregt, noch Bedeutenderes, noch tiefer Einwirkendes würde geleistet haben. Doch ist wenigstens das, was in seinen Entwürfen vor uns liegt, gewiss auf keine Weise verloren und wird auch so von dem entschiedensten

Einflusse auf den weiteren Gang der Kunst bleiben. Schon ist eine Schaar von zum Theil höchst vorzüglichen *Schülern* und *Nachfolgern* da, welche sich seine Principien mit lebendigem Sinne angeeignet haben und dieselben in den mannigfachsten Leistungen zur weiteren Anwendung bringen; schon ist in und bei Berlin eine Menge von Gebäuden emporgestiegen, die durch ihren schönen, reinen Styl auf die bedeutsamen Einflüsse des Meisters, von dem dieser Styl ausgebildet wurde, zurückdeuten. Zwar finden sich im Ganzen fast gar keine Anlagen von höherer, monumentaler Bedeutung unter diesen Gebäuden; sie sind fast sämmtlich eben nur für den Bedarf des täglichen Lebens bestimmt, aber auch so bieten sie in der Fassung des Ganzen und in schmückenden Einzelheiten mannigfach interessante Beispiele dar; auch besteht der grössere Theil derselben aus Landhäusern, in denen wiederum eine grössere Freiheit der Form, als bei der Enge des städtischen Verkehrs, gestattet ist. Die freieren Elemente von Schinkel's späteren architektonischen Leistungen sind es besonders, die an diesen Gebäuden hervortreten, — zuweilen zwar in einer Weise, die sich wiederum von der gemessenen Consequenz Schinkel's mehr oder weniger zu entfernen scheint. Doch liegt dies, wie es mir scheint, eines Theils eben nur darin, dass diese Gebäude zumeist von *jüngeren* Architekten gebaut wurden, bei denen das Höchste, was der Künstler aus eigener Kraft

zu erringen hat, das Maass in der Kunst, noch nicht in gleicher Weise zum Bewusstsein hervorgedrungen sein mochte; anderen Theils darin, dass auch dies Momente in der Entwickelung der Architektur selbst sind, in denen natürlich, da man nach einem noch nicht vollendeten Ziele hinstrebte, da man sich somit dieses Zieles noch nicht mit voller Deutlichkeit bewusst war, das Maass nur um so schwerer gefunden werden konnte. Jedenfalls aber spricht sich in der Mehrzahl dieser Leistungen ein frischer, zumeist sehr gehaltvoller Lebensdrang aus, der die schönste Zukunft zu verheissen scheint und dessen Leistungen von denjenigen unendlich verschieden sind, die für ähnliche Bedürfnisse (einige wenige Beispiele ausgenommen) etwa zu Anfange dieses Jahrhunderts hervorgebracht wurden. Freilich kommen diesem schönen Aufschwunge unserer jungen Architektur viele sehr begünstigende äussere Umstände entgegen. Ich will unter diesen nur Einen anführen, der für die in Rede stehenden Verhältnisse beim ersten Anblicke zwar als ein untergeordneter erscheint, den ich aber für eine künstlerische Gestaltung der Umgebungen des Lebens nichts destoweniger für sehr wichtig halte. Ich meine die der jüngsten Vergangenheit angehörige Erfindung der sogenannten Dorn'schen Dächer, die, ebenso wohlfeil wie von grossem practischen Nutzen, zugleich für die schöne Form der Gebaude im höchsten Grade günstig wirken; da sie nemlich nur

einer geringen Neigung bedürfen, so vereinigen sie sich durchaus harmonisch mit den klaren, ruhigen Linien des classischen Architekturstyles, und entfernen somit die unförmliche, alle Schönheit vernichtende Last der bisher üblichen Ziegeldächer, deren barbarische Erscheinung zu ertragen allein nur durch die Uebergewalt einer steten Gewöhnung möglich gemacht werden konnte. Es ist bekannt, dass diese Ziegeldächer es waren, die Winckelmann (den man das Auge der Schönheit genannt hat) aus der nordischen Heimath vertrieben, als er sie nach langer Trennung zu besuchen kam.

Entwürfe zu plastischen Arbeiten, zumeist für architektonische Zwecke.

Die Kunst der Architektur erscheint überall, und besonders in denjenigen Perioden, in denen sich eine höhere Cultur entwickelt, mit der *bildenden Kunst* verbunden; die Werke der letzteren, innerhalb einer solchen Verbindung, sind als ein integrirender Theil von den Werken der ersten zu betrachten. Die Bildwerke dienen der Architektur nicht bloss als ein zufälliger, auf diese oder jene Weise zu gestaltender Schmuck, dessen Dasein etwa nur den grösseren oder geringeren Reichthum der Anlage bezeichnet: sie sind der Form und der Idee nach wesentlich nothwendig zur Vollendung des architektonischen Ganzen. Die architektonischen Formen können immer nur die *allgemeinen* Gesetze der Erscheinung ausdrücken: wo diese zu individueller Bedeutung erhoben werden sollen, da muss die bildende Kunst, die Darstellung der beseelten Gestalt, hinzutreten. Wo es darauf ankommt, die eigenthümlich besondere Bedeutung des einzelnen

Werkes der Architektur auszusprechen, da kann dies (so lange man überhaupt das höhere Element der Kunst als ein gültiges anerkennt) nur durch bildliche Darstellung, die eben das Einzelleben und die Conflicte desselben zum Gegenstande hat, geschehen. Natürlich aber darf diese bildliche Darstellung nicht auf eine willkürliche Weise gefasst werden; da aus der Verbindung von Architektur und bildender Kunst Ein Ganzes hervorgehen, da die Bildwerke in dieser Beziehung nur die Blüthe, die sich aus dem Stamme der Architektur entwickelt, vorstellen sollen, so ist es nöthig, dass eben dieses Verhältniss sich kund gebe, dass den freien Werken der Kunst dieselben allgemeinen Gesetze zu Grunde liegen, dass sie nach den Bestimmungen eines, mit den architektonischen Principien übereinstimmenden, streng gemessenen Styles behandelt werden. Für das Ganze, in seiner Idee und in deren Gestaltung, ist es also nöthig, dass beides, Architektur und Bildwerke, aus Einem Geiste geschaffen werde, dass Ein Künstler es sei, der dieses Ganze erfinde, wenn es auch nicht nöthig ist (in vielen Beziehungen sogar nicht zweckmässig sein würde), dass er überall selbst an die technische Ausführung Hand anlege.

Eine hohe Anforderung wird nach alledem an den Architekten gemacht, wenn er seine Kunst in ihrer ganzen Bedeutsamkeit vertreten soll. Wenige Architekten aber sind in der neueren Zeit aufgetreten, die einer solchen Anforderung Genüge ge-

LI

leistet hätten; eines lebendigeren Talentes für die bildende Kunst ermangelnd, waren sie zumeist genöthigt, einen Haupttheil ihrer Arbeit der Willkür Anderer zu überlassen, und sehr selten nur hat es der Zufall gefügt, dass diese auf die Idee des Ganzen, auf eine entsprechende stylistische Behandlung einzugehen wussten. Um so bedeutender wiederum steht Schinkel da, indem ein gütiges Geschick seinem Geiste die reichste Fülle bildlicher Anschauungen gegeben, indem er selbst dies sein Talent für die bildende Kunst zu einer grossen Vollendung durchgebildet hat. In seinen architektonischen Entwürfen sind auch die hierher bezüglichen Theile ebenso lebenvoll, mit derselben Rücksicht auf das Ganze durchgearbeitet, wie die Formen der Architektur selbst. In der stylistischen Behandlung schliessen sie sich durchaus harmonisch der letzteren an; in Bezug auf die Idee der Darstellung spricht sich in ihnen die specielle Bedeutung des Gebäudes, für welches sie entworfen wurden, in grossartig freien Zügen aus.

Schon bei der Betrachtung von Schinkel's monumentalen Entwürfen wurde bemerkt, dass auch in diesen Werken seiner Hand seine classische Richtung sich mit Entschiedenheit geltend macht. Natürlich war dies bei denjenigen bildlichen Darstellungen, welche sich einem architektonischen Ganzen unterordnen, um so mehr bedingt, als die Bildwerke hier mit wirklich griechischen, oder im griechischen

Geiste componirten Bauformen in Uebereinstimmung stehen mussten. Es sind die idealen Gestalten der classischen Kunst in ihrer rein menschlichen Würde, es ist jene einfach symbolische, mit Wenigem Vieles andeutende Darstellungsweise, was auch in diesen Werken unserem Auge gegenübertritt; aber Schinkel schafft in diesem Elemente wiederum frei von innen heraus, er hält eben nur das Allgemeingültige, Allgemeinverständliche desselben fest, ohne (wie es anderweitig Beispiele genug giebt) das, was nur der archäologischen Wissenschaft angehört, neu beleben zu wollen.

Für eine der geistreichsten Compositionen dieser Art halte ich diejenige, welche von ihm für den Fronton der Hauptwache Berlins entworfen wurde. Ich habe auf dieselbe schon im Obigen hingedeutet. Sie enthält, in einer Reihenfolge von Gruppen, ein umfassendes Bild des Krieges. Zwei Kriegergruppen auf zweispännigen Kriegswagen stürmen in der Mitte des Giebelfeldes gegen einander; zwischen ihnen ist die Siegesgöttin, welche die Rosse des einen Wagens lenkt und die des anderen zurückscheucht, so dass hier bereits der Lenker der Rosse dem Wagen entflieht. Hinter dem letzteren sieht man Scenen der Verwüstung, welche die jetzt Besiegten über das Land hereingeführt: ein Krieger schleift eine Jungfrau an den Haaren sich nach, Unbewaffnete flüchten, in der Ecke des Giebels Weiber, Kinder und Greise um Hilfe fle-

hend. Auf der anderen Seite folgen auf den von der Victoria geführten Wagen zunächst einige Gruppen, welche die gänzliche Niederlage der Feinde bezeichnen, sodann in der Ecke die Klage einer Familie über den Leichnam eines gefallenen Helden. Der reiche Inhalt ist hier mit wenigen Mitteln klar ausgesprochen; die verschiedenen Gruppen reihen sich auf eine harmonische Weise, den Raum ebenmässig ausfüllend, an einander; die Gestalten, nackt oder in einer Gewandung, welche die Bewegung der Körperformen klar wiedergiebt, treten überall deutlich und bestimmt aus dem reichbewegten Ganzen hervor. Die leichte Skizze, welche Schinkel von dieser Composition mittheilt, gab Gelegenheit, ein höchst interessantes, der Würde jener Localität sehr wohl entsprechendes plastisches Werk auszuführen; wie nothwendig dasselbe zur Vollendung des Gebäudes (schon in allgemein ästhetischem Bezuge) gewesen wäre, ist bereits früher angedeutet*).

Noch verschiedene andere Compositionen, besonders für die Giebelfelder griechischen Styles, hat Schinkel in der Sammlung seiner architektonischen Entwürfe bekannt gemacht. Ich will hier nur kurz

*) Ich freue mich, hier die Bemerkung hinzufügen zu können, dass in der That eine plastische Ausführung der genannten Composition, in der entsprechenden Grösse, vorhanden ist. Sie findet sich im Inneren des Zeughauses von Berlin, zum Schmuck eines der grossen Waffensäle desselben, angewandt.

auf den schönen Giebelschmuck des Packhofgebäudes und auf den der Sternwarte zu Berlin hindeuten, welche beide, von plastischen Künstlern ausgeführt, den genannten Gebäuden zur vorzüglichsten Zierde gereichen. — Am Interessantesten aber sind die Sculpturen, welche das Gebäude der neuen Bauschule zu Berlin schmücken und die, nach Schinkel's Entwürfen, vollständig und zwar durchweg mit einer grossen Trefflichkeit ausgeführt sind. (Sie bestehen, wie das gesammte Aeussere des Gebäudes, aus gebranntem Thon.) Diese Sculpturen zerfallen, nach den Räumen, zu deren Ausstattung sie dienen, in verschiedene Cyklen. Als einen Hauptcyklus kann man zunächst diejenigen betrachten, welche in den Fensterbrüstungen des Hauptgeschosses angebracht sind. Es sind die Bilder einer Architekturgeschichte, d. h. einer solchen, die mit freien Zügen nur einige grosse Phasen ihrer Entwickelung andeutet, ohne sich gerade sonderlich viel auf das der Wissenschaft angehörige Detail einzulassen. Die Reihenfolge beginnt mit den Zerstörungen des Glanzes der alten Welt: umgestürzte, zerbrochene Theile antiker Gebäude, über denen Erschlagene hingestreckt liegen oder neben denen Wehklagende sitzen. Dann sieht man den Aufschwung zu neuem Leben. Der Genius mit Fackeln in den Händen schwebt heran, und Blumen spriessen unter ihm hervor; neue Thätigkeit beginnt: einzelne Formen der Arbeit deuten auf die Periode

des Mittelalters. Dann folgen zahlreiche Bilder eines frisch bewegten Geschäftes: Steine werden herbeigeführt, zusammengefügt, Balken behauen, Gewölbe aufgerichtet, Malerei und Bildhauerkunst bringen dem neu gewonnenen Dasein ihre verschönernden Gaben. Die Auffassung, die Behandlung in diesen Scenen ist wiederum ganz classisch; die reine, nackte Körperform herrscht durchaus vor, die Bewegungen entwickeln sich demgemäss in freier Unmittelbarkeit, in unbefangener Naivetät; aber darin besteht gerade die Schönheit dieser Darstellungen, dass sie eben, wie die Antike, das Leben in seiner reinen Natürlichkeit, in Kraft und Unschuld zugleich, fassen. Von einer Nachahmung der Antike kann hier jedoch gar nicht die Rede sein, indem diese Darstellungen eben nur auf das Nächstliegende, auf das allgemein Menschliche, ausgehen und nur hierin die Bedeutung des Gebäudes aussprechen. Nicht minder interessant und eigenthümlich ist der zweite Hauptcyklus, der die Darstellungen an den Gewänden der beiden Portale umfasst; an dem einen derselben sind nämlich die Bilder der Architektur in ihrer Bedeutung als schöne Kunst (besonders die Personificationen der Säulenordnungen), an dem andern die Bilder der Architektur als Wissenschaft vorgestellt. Es würde zu weit führen, wollte ich auch noch auf die anderen Zierden dieses merkwürdigen Gebäudes, — das in seinen bildnerischen, wie in seinen architektonischen Theilen gleiche Be-

deutung für eine neue, auf classischer Grundlage frei entwickelte Kunst hat, — näher eingehen.

In seinen kirchlichen Entwürfen hat Schinkel im Ganzen wenig von bildnerischen Darstellungen in grösserem Maassstabe mitgetheilt; als Grund hierfür darf man wohl annehmen, dass die zumeist beschränkten Mittel diesen reicheren Schmuck seltner verstattet haben, dann aber auch, dass von den bedeutenderen Entwürfen nur sehr wenige zur Ausführung gekommen, somit diese Einzelheiten auch nicht in gleichem Maasse durchgearbeitet sind. Doch finden sich auch so Andeutungen genug für eine Behandlungsweise der hierher gehörigen Darstellungen in classischem Sinne, wozu natürlich, da die gebräuchlichen Typen derselben bis in das classische Alterthum hinaufreichen, eine sehr gültige Veranlassung war. Dass eine solche Behandlungsweise die christliche Auffassung nicht nothwendig beschränke, ist genügend durch die Geschichte der Kunst erwiesen. Aber gerade für dies Verhältniss findet sich ein sehr bedeutsames Beispiel in Schinkel's Entwürfen, welches, wie es scheint, eine besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt: ich meine seine (in verschiedenen Heften sich wiederholende, wenn auch mehrfach modificirte) Behandlung des Crucifixes, das zum Altarschmucke bestimmt ist. Schinkel hat diesem Gegenstande eine mehr künstlerische Fassung zu geben versucht: er stellt den Erlöser nicht am Kreuze hängend, sondern vor demselben auf

einer Kugel stehend dar, so dass nur die Arme an das Kreuz geheftet bleiben. Um den Unterkörper des Erlösers hat er ein volleres Gewand geschlagen, zumeist auch über die Arme des Kreuzes selbst ein teppichartiges Gewand gehängt, um so dem Ganzen mehr Fülle und plastische Wirkung zu geben. Diese Darstellung soll natürlich nicht dazu dienen, den Moment der Kreuzigung selbst zu vergegenwärtigen: sie ist — im Sinne der classischen Kunst — symbolischer Art: sie deutet allerdings auf den Opfertod des Erlösers hin, aber sie fasst den Erlöser nicht als den seinen Qualen erliegenden Menschen, sondern als den Sieger über das Leiden der Welt auf; sie giebt uns nicht den steten, abschreckenden Anblick eines zu Tode Gefolterten, sondern leitet unser Gefühl von dem Opfer zu dessen gnadenreichen Folgen hinüber; sie wirkt auf unser Gefühl in einer wahrhaft erhebenden Weise und schliesst sich, auch in Bezug auf die äussere Form, würdig einer würdigen Umgebung an. Die Darstellung ist in classischem Sinne erfunden, aber ebenso mit christlichem Gefühle gedacht. Auch findet in der That jene düstere Vorstellung dadurch keine Sanction, dass sie eben lange Zeit in Gebrauch gewesen: ihre Erfindung, ihre grösste Verbreitung gehört denjenigen Perioden an, da in der Kunst materielle Elemente vorzugsweise überwiegend waren. Die hohe Kunst des christlichen Alterthums (mangelhaft in der äusseren Form, höchst

tiefsinnig und würdig in ihrem inneren Wesen) kennt durchaus keine Crucifixe; wenn man in jener Zeit den Erlöser darstellen wollte, so geschah dies am liebsten unter dem zarten Bilde des guten Hirten; so ist z. B. die Darstellung eines Sarkophages, an dem der gute Hirt als Jüngling zwischen zweien Schafen steht und das eine derselben liebkost, ebenso edel künstlerisch gedacht, wie aus dem innigsten Gefühle hervorgegangen. Erst in der düstern Kunst der Byzantiner werden die Crucifixe häufig und mit Vorliebe, zugleich von vornherein in der abschreckendsten Gestalt, gebildet. Das grossartige vierzehnte Jahrhundert, die erste Blüthezeit der modernen Kunst, hat wiederum im Ganzen nur wenig solcher Darstellungen, dagegen sie im fünfzehnten (der Zeit, in welcher man überall bestrebt war, die formale Seite der Kunst, oft mit grosser Einseitigkeit, durchzubilden) wiederum häufiger hervortreten. Auch auf dem Gipfel der modernen Kunstentwickelung, in den ersten Decennien des sechszehnten Jahrhunderts, finden sich, in Italien wenigstens, diese Darstellungen sehr selten, und nur in der, nicht zu ihrer Vollendung gediehenen Kunst des Nordens kommen sie auch in dieser Zeit mehrfach vor. Am meisten aber beliebt und mit kaltblütigster Sorgfalt durchgearbeitet erscheinen die Crucifixe in der Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts, da aufs Neue, im Süden wie im Norden, derbsinnliche Auffassungsweise in der Kunst

vorherrscht und sich dieser, wenigstens in vielen Schulen, ein gewisses, ich möchte sagen: fanatisch-religiöses Element zugesellt, was damit eben im besten Einklange steht. Das aber ist, wie es mir scheint, wiederum eine der dankenswerthesten Einwirkungen der Antike auf die Kunst unserer Zeit, dass sie, indem sie die Formen der letzteren läuterte und reinigte, diese Formen eben auch zur Aufnahme geläuterter und erhabener Ideen würdig machte, ohne dass man irgendwie mit Grund sagen kann, dass hierdurch zugleich die Einführung speciell pantheistischer Elemente bedingt werde. Oder ist es nöthig, dass ich hier, um noch ein anderes Beispiel als Schinkel's Zeichnung anzuführen, etwa an Thorwaldsen's kolossale Christusstatue erinnere, die, im reinsten classischen Sinne gebildet, zugleich ihre Aufgabe löst, wie vielleicht kein Werk früherer Zeiten?

Historische Malerei.

Die bisher besprochenen Entwürfe Schinkel's für Werke bildender Kunst sind solche, welche im unmittelbaren Bezuge zur Architektur stehen, vornehmlich solche, welche durch die Formen der Architektur bedingt werden und sich diesen, als ein wesentlich nothwendiges Glied des Ganzen, anschliessen. Aber Schinkel hat auch selbständige Werke bildender Kunst geliefert, wenn schon in ihnen, namentlich in denjenigen, welche dem Fache der historischen Malerei angehören, — wie es sich durch alles Vorhergehende ergeben muss, — wiederum eine verwandte Weise der Auffassung und Behandlung zu Grunde liegt. Die Hauptstelle unter diesen nehmen seine Entwürfe zu den, in den **Vorhallen des Berliner Museums** auszuführenden Wandmalereien ein, Arbeiten von einer so eigenthümlichen Vollendung, in Bezug auf die äussere Darstellung wie auf die Durchbildung des ihnen zu Grunde liegenden Gedankens, dass ihnen, obgleich

sie niemals öffentlich ausgestellt wurden, doch bereits die entschiedenste Anerkennung im weitesten Kreise zu Theil geworden ist. Der erste Eindruck, den diese Malereien (denn sie sind, wenn auch in kleinerem Maasstabe, aufs sorgfältigste in Farben ausgeführt) auf den Beschauer hervorbringen, hat etwas eigen Ueberraschendes, eben in Bezug auf den Adel in der Form, auf den Reichthum der Gestaltung, auf die grossartige Harmonie der Färbung, die in ihnen herrschen: man erwartete auch hier (wie es in den oben besprochenen, für die baulichen Zwecke bestimmten Compositionen der Fall ist) mehr nur skizzenartige Entwürfe, mehr nur die Andeutung der Ideen, nach denen der bildende Künstler, um sich so den Anforderungen des Ganzen zu fügen, würde zu arbeiten gehabt haben; man ist nicht darauf vorbereitet, den Architekten auch in der frei bildenden Kunst als einen vollendeten Meister wiederzufinden. Doch stehen diese Arbeiten nicht vereinzelt da; noch manche andere reihen sich ihnen an, die man in gewissem Sinne vielleicht als die Vorbereitungen zu diesen betrachten kann. So glaube ich hier ein grosses kraftvolles Oelgemälde vom Jahre 1827, welches, inmitten eines dichten südlichen Haines, eine idyllische Scene zwischen einem Mädchen und einem Knaben darstellt, nennen zu dürfen, ein Bild, in dem das edelste Formenstudium hervortritt. So war Schinkel ungefähr gleichzeitig mit diesem Gemälde (oder zunächst

vorher), mit ausgedehnten historischen Compositionen beschäftigt, welche den Ereignissen der Freiheitskriege gewidmet sein sollten. Er hatte die Absicht, diese Compositionen ganz ideal (d. h. also: im Sinne der classischen Kunst) zu halten. Sie sollten kein Portrait jener Ereignisse sein, was nur zur Darstellung mehr oder weniger zufälliger Einzelheiten führen, aber nicht den grossen Gang, den allgemeinen Inhalt derselben andeuten kann: sie sollten eben diesen Gang, die wichtigsten Ereignisse jener denkwürdigen Jahre als ein Ganzes — gewissermaassen als eine Parallele der Wirklichkeit — zusammenfassen. Alles demnach, was an die Zufälligkeiten der heutigen Existenz erinnert (namentlich die Beschränkung des Costumes) sollte wegfallen, nur das allgemein Menschliche sollte in ihnen hervortreten, dabei aber das aufgenommen werden, was zur höheren Charakteristik, vielleicht in einer gewissen symbolischen Weise, nothwendig gewesen wäre. Jene Composition für das Giebelfeld der Berliner Hauptwache, so wie manche Scene der für das Museum bestimmten Gemälde dürfte uns die Behandlungsweise, die sich Schinkel hiebei vorgezeichnet, erkennen lassen. Indess sind von diesem Unternehmen nur einige Theile zur Ausführung gekommen.

Die für die Vorhallen des Berliner Museums bestimmten Malereien wurden von Schinkel im Jahre 1828 begonnen. Ich bezeichnete sie vorhin

als selbständige Werke bildender Kunst, im Gegensatz gegen diejenigen, welche unmittelbar, als ein nothwendiges Glied, dem architektonischen Ganzen angehören. Das sind sie gewiss: darum aber stehen sie keineswegs ohne ein näheres Verhältniss zu dem Gebäude, für welches sie bestimmt wurden, — weder zu der Architektur, noch zu dem Zwecke desselben, da. Auch sie fügen sich den allgemeinen architektonischen Bedingungen und entsprechen dem angewandten architektonischen Style, aber in derjenigen freieren Weise, dass die Architektur für sie gewissermaassen nur den Rahmen und Einschluss bildet; auch sie sprechen die besondere Bedeutung des Gebäudes aus, aber freilich in einer ungleich reicheren, umfassenderen Weise, als es bei den im Obigen besprochenen bildlichen Entwürfen verstattet sein konnte. Man mag dies Verhältniss wenn man will, auch hier immerhin noch als eine Schranke bezeichnen; aber es ist eine Schranke, welche nicht die Freiheit, sondern nur die Willkür der bildenden Kunst aufhebt, eine Schranke, welche der Darstellung ein höheres Gesetz zu Grunde legt und alles Niedrige, was den Zufälligkeiten der Erscheinung angehört, daraus entfernt hält. Denn das eben bedingt überall die Grösse der monumentalen Kunst (in ihrer höchsten Bedeutung), dass sie wesentlich auf die Idee der Erscheinung, auf das Ursprüngliche und Dauernde derselben, eingehen muss und dass sie in solcher Art, selbst wenn kein äus-

seres Gebot da ist, mit den strengeren Gesetzen der Architektur in Uebereinstimmung tritt.

Schinkel's Malereien stellen die Entwickelungsmomente der Cultur, — der harmonischen Gestaltung des Lebens in seiner Erscheinung, sofern dieselbe aus dem Geiste der Schönheit hervorgeht, dar. Sie bezeichnen somit den Zweck jenes Gebäudes in seiner erhabensten Bedeutung, indem dasselbe vor allem bestimmt ist, durch die Monumente, welche es bewahrt, die unmittelbaren Zeugnisse eben desselben Entwickelungsganges der menschlichen Cultur vor die Augen des Beschauers zu führen. Diese Monumente aber sind nur einzelne Bruchstücke, ihre Entstehung war durch unendliche äussere Verhältnisse bedingt: — den Zusammenhang im Grossen und Ganzen zu fassen und frei zu veranschaulichen, sollten eben jene Malereien am Aeusseren des Gebäudes dienen. Sie sind also, dem Begriffe nach, ganz allgemein gehalten, in einer durchaus idealen Weise behandelt: sie gehen auf die einzelnen Momente der Geschichte oder Tradition, die eben den Blick wieder auf die äusseren zufälligen Verhältnisse des Lebens führen würden, auf keine Weise näher ein. Ihre Gestalten haben nur in sich selbst und in ihrem Zusammenhange, nur als Personificationen allgemeiner Ideen, ihre Bedeutung. Aber es sind nicht die Erfindungen einer nüchternen Abstraction: es sind lebendige Gedanken, die sich in ihnen verkörpert haben; in freier Indi-

vidualität, in naiver Aeusserung des Lebens reihen sich diese Gestalten harmonisch aneinander. Einige von ihnen gehören der Anschauungsweise des griechischen Alterthums an; aber auch an diesen ist eben nur jene allgemeinere Bedeutung (sofern sich dieselbe in ihnen vorzüglich klar ausgeprägt hatte), nichts dagegen von den speciellen Verhältnissen und Beziehungen der Mythengeschichte, aufgenommen.

Einige Andeutungen über den Inhalt dieser Malereien im Einzelnen (denn eine ausführliche Beschreibung würde hier zu weit führen, würde auch nur wenig Anschauliches bieten können) mögen dazu dienen, die eben ausgesprochenen Bemerkungen über die Idee des Ganzen näher zu bezeichnen. Die Malereien zerfallen, der Räumlichkeit gemäss, in zwei Cyklen; der bedeutendere ist derjenige, welcher die Wände der grossen äusseren Halle des Museums schmücken soll; der zweite war für die Halle über der Treppe bestimmt. Jeder von diesen Cyklen sollte aus vier Gemälden bestehen. In der äusseren Halle (wo die Malereien etwa die obere Hälfte der Wände einnehmen sollen) sind dies die schmalen Seitenwände, mit Gemälden von quadratischer Form, und die Hauptwände zu den Seiten des Einganges, mit Gemälden, die etwa sechsmal so lang wie hoch sind. Dem Inhalte nach sondert sich dieser äussere Cyklus in zwei Haupttheile, von denen der eine, makrokosmisch, die Entwickelung

der Weltkräfte (als Wesen ethischer Bedeutung) von der Nacht zum Lichte, der andere mikrokosmisch, die Entwickelung der geistigen Cultur des Menschen, vom Morgen zum Abende des Lebens, darstellt. — Das erste Bild ist das der linken Seitenwand: ein dunkler, purpurschimmernder Kreis, der von seligen sternetragenden Gestalten, die sich in harmonischen Bewegungen durcheinander schlingen, erfüllt wird: in der Mitte ein riesiger Greis, — Uranus, die Arme liebevoll ausbreitend. Es ist die Darstellung der göttlichen Kräfte in ihrer ursprünglichen Heiligkeit und Reinheit. — Das folgende Gemälde, eins der beiden Langbilder, stellt das Hinaustreten dieser Kräfte in die Welt dar. Es enthält einen langen Zug unzähliger schwebender Gestalten, die aus nächtlich graublauem Dunkel sich in das lichte Blau des Tages hinüberziehen. Zu Anfange sieht man Kronos und die Titanen in das Dunkel hinabweichen, Zeus und lichttragende Wesen vor ihm zur neuen Herrschaft emporsteigen. Die Nacht, ein grosses schönes Weib, breitet ihren Mantel, unter dem mannigfache Gruppen Schlafender ruhen, über sich empor. Von da zieht es in das Leben des Tages hinaus, anfangs noch träumerisch und zögernd, dann immer kräftiger, entschlossener, bewegter. Geberden und Attribute bezeichnen hier die Hauptmomente der Existenz; Kampf gegen die verfolgenden Gestalten der Tiefe, das Hinabgiessen des Thaues, Hinabstreuen von

Saamen und Blüthenstaub u. dergl. m., giebt die mannigfachsten Motive für die Darstellung. Immer lebendiger und heiterer wird es; Eros und Venus Urania erscheinen; endlich, neben verschiedenen anderen Gestalten, Phöbus auf dem Sonnenwagen und die Grazien, die über ihm schweben. — Das dritte Gemälde (wiederum ein Langbild) enthält, wie bemerkt die eigentliche Darstellung menschlicher Cultur. Es beginnt mit dem Jugendalter des Menschen; sibyllinische und dichterische Begeisterung, Versuche bildender Kunst ziehen den Wilden zu dem Bande der Sitte heran und wandeln die Uebung roher Kraft zum heiteren Spiele; das Fest der Ernte bezeichnet die Freude am heimathlichen Boden. Auf der Mittagshöhe des Lebens entspringt unter den Hufen des Flügelpferdes der Quell der Phantasie; er stürzt hinab in eine kühle Grotte, in deren Tiefe, halb verdeckt von dem Schleier des fallenden Wassers, die Göttinnen des Schicksals sitzen. Nymphen sind mannigfach am Rande der Grotte beschäftigt, Helden und Dichter werden mit ihrem Wasser erfrischt, Werkleute und Gesetzgeber holen von da Kräftigung für ihr Thun. Jenseit der Grotte geht es in den Abend des Lebens hinein: hier wird zur Erfüllung, was vorher Ahnung war. Die Kunst breitet sich in erhabenen Werken aus, der Genuss hat sich dem schaffenden Künstler zugesellt: an die Säulen des Tempels lehnt sich die Weinlaube und das fröhliche Fest der Kelter. Die Musen tanzen

hier, dem greisen Dichter nah, ihren feierlichen Reigen; edle Krieger kehren siegreich heim, von der Göttin des Sieges geleitet. Auf einsamer Höhe schaut der Weise zu den Gestirnen empor, und nach unbekannten Küsten hinaus zieht der Schiffer, dem die Muse ihren segensreichen Gruss mitgiebt. — Das vierte Bild endlich zeigt den Schluss des Irdischen und seine Verklärung. Wehklagend ist eine Familie auf den Stufen eines Grabmales vereint, das von nächtlichen Wolken beschattet wird. Ueber den Wolken aber bricht der Schimmer eines neuen Tages herauf: eine verklärte Gestalt schwebt zum Lichte empor, von seligen Wesen empfangen. — In diesen Bildern ist es indess, wie reiche Composition sich auch entfalte, mehr nur die Cultur an sich, welche dargestellt wird; das Leben erscheint hier im Allgemeinen in einer hohen, ungetrübten Heiterkeit. Die Frucht, welche die Cultur auch für das Leben in seinen beschränkten, in seinen widerwärtigen Verhältnissen bringt, — die moralische Bedeutung der Cultur — stellt sich in den beiden, nur zur Vollendung gekommenen Bildern des zweiten Cyklus dar. Diese zeigen den Menschen im Kampfe mit dem von aussen hereinbrechenden Unglücke und die innere Kraft, mit der er es wagt, der Uebermacht entgegen zu treten. Das erste Gemälde ist die Darstellung einer Ueberschwemmung und der aufopfernden Liebe, welche Rettung versucht und möglich

macht. Das zweite stellt den Einbruch barbarischer Horden in friedliche Wohnungen dar. Gewandheit und Kühnheit im Gegensatz gegen rohe Gewalt. Die beiden noch nicht entworfenen Bilder dieses zweiten Cyclus sollten, soviel ich weiss, die Ueberlieferung der durch das Leben und im Culturverbande gewonnenen Resultate, in der Wissenschaft auf der einen, in der Kunst auf der anderen Seite, enthalten.

Ich konnte den Inhalt der Bilder nur in flüchtigen, ungenügenden Zügen andeuten; die lebenvolle Entwickelung dieser Ideen, das heitere Spiel dieser fast unzahlbaren Gestalten, die hohe Schönheit, die überall in ihnen waltet, kann nur im Anschauen der Gemälde selbst empfunden werden. Es ist wiederum der Geist der classischen Kunst, aus dem sie gebildet sind, aber dieser Geist nur, sofern er die Natur selbst in ihrer edelsten Würde erfasst oder sie darauf zurückführt: es ist eine classische Compositionsweise, die in ihrer Behandlung hervortritt, aber auch diese nur, sofern hierin diejenige freie Symbolik der Kunst zu Grunde liegt, welche die Darstellung der Idee mit den einfachsten Mitteln erreicht; es entwickelt sich in diesen Bildern, von den classischen Elementen aus, wiederum eine Weise der Anschauung, welche den inneren Bedürfnissen der modernen Zeit entspricht, aber die letzteren eben durch jene Elemente zu einer neuen Läuterung emporführt. — Aber freilich ist mit Zuversicht hinzuzufügen, dass der Eindruck und die

Wirkung dieser Compositionen sich noch um ein Bedeutendes steigern werde, wenn sie in dem nothwendigen grösseren Maassstabe und in derjenigen architektonischen Umgebung, auf welche sie berechnet sind, zur Ausführung gekommen sein werden. Wir hatten sie lange in den Hallen des Museums schmerzlich vermisst: so schön das Gebäude ist, so machte es dennoch, mit seinen leeren, kalten Wänden, fast den Eindruck einer Ruine. Jetzt werden die sehnlichsten Wünsche aller Kunstfreunde Berlin's in Erfüllung gehen, wird das theuerste Vermächtniss, welches Schinkel uns hinterlassen, dem Leben des Tages frei dargeboten werden. Se. Majestät der jetzt regierende König hat die Ausführung der Gemälde, al Fresco, befohlen: Cornelius hat die Leitung, C. H. Hermann, einer der tüchtigsten Frescomaler, und andere Künstler haben die Ausführung übernommen, und schon sind die Vorbereitungen dazu begonnen.

Schinkel's architektonische und bildnerische Leistungen, wie sie im Vorigen besprochen sind, stehen, wie bemerkt, in gegenseitigem Verhältnisse zu einander: die Gesammtanschauung beider Richtungen giebt erst ein zureichendes Bild seines künstlerischen Charakters. Doch ist mit ihnen seine Thätigkeit im Fache der Kunst keineswegs abgeschlossen: noch in manchen andern Zweigen hat er bedeutend und folgenreich gewirkt und auch letztere dürfen nicht übergangen werden, wenn es sich darum handelt, den ganzen Reichthum dieser seltenen Erscheinung zu würdigen.

Landschaftliche Gemälde.

Schinkel wird den vorzüglichsten Landschaftsmalern zugezählt, welche an dem neuen Aufschwunge der Kunst im gegenwärtigen Jahrhunderte Theil hatten; seine Arbeiten in diesem Fache gewähren aber nicht bloss in Bezug auf dies Verhältniss, sondern auch an sich ein eigenthümliches Interesse. Um die Richtung näher zu bezeichnen, die er in seinen landschaftlichen Gemälden befolgt, kann man wiederum von dem Mittelpunkte seiner künstlerischen Wirksamkeit, von der Architektur, ausgehen. Er liebt es, grossartige Baulichkeiten zum Hauptgegenstande seiner landschaftlichen Darstellungen zu machen und die Scenen der offenen Natur und die des menschlichen Verkehrs in Uebereinstimmung mit ihnen zu gestalten; er giebt in diesen Bildern gewissermaassen die Architektur in ihrem Verhältnisse zum Leben. Doch ist hierin insofern ein bedeutender Unterschied von seinen wirklich architektonischen Leistungen, als er in diesen Gemälden die Architektur nicht ausschliesslich nach

dem Principe behandelt, welches er für die Gegenwart als das Angemessene erkannt und ausgebildet hat, sondern dieselbe objectiv, in derjenigen Gestalt aufnimmt, in welcher sie als Denkmal der verschiedenen Entwickelungsperioden der Geschichte dasteht. Seine landschaftlichen Gemälde sind zumeist Bilder dieser Entwickelungsperioden selbst, indem er durch ihre ganze Composition bestimmte Zeiten und bestimmte Gegenden der Erde auf umfassende Weise charakterisirt. Solcher Objectivität entspricht denn auch die malerische Behandlung. Jenes Element gemüthlicher Stimmung, welches die Natur zum Spiegel des inneren Seelenlebens macht und welches in unserer neuesten Landschaftschule zu einer so bedeutsamen Entfaltung gediehen ist, (ich nenne besonders Lessing als Repräsentanten dieser Richtung) tritt in Schinkel's Bildern weniger hervor; ungleich mehr sind sie, was die Behandlung anbetrifft, der plastischen Ruhe und klaren Naivetät derjenigen älteren Landschaftschule verwandt, welche sich im siebenzehnten Jahrhundert auf italienischem Boden (zumeist zwar durch Ausländer gepflegt) entwickelte. Man hat die Richtung der letzteren als die classische Landschaft bezeichnet, gewiss nicht ohne guten Grund in Bezug auf die genannten Eigenschaften, — wie denn auch die wenigen antiken Landschaftsbilder, die wir kennen, auffallend an den Styl eines N. Poussin erinnern: — wir mögen auch Schinkel's Landschaften mit demselben

Worte bezeichnen und werden somit wieder auf den Grundzug seines künstlerischen Charakters zurückgeführt. Uebrigens ist nicht ohne Ausnahme in den sämmtlichen hierher gehörigen Gemälden seiner Hand die Architektur vorherrschend: einige enthalten nur die freien Gestaltungen der Natur, aber auch in diesen macht sich dieselbe Behandlungsweise bemerklich.

Ich will nur einige wenige Beispiele Schinkelscher Landschaften anführen, um das eben Gesagte näher zu belegen: ich will besonders auf zwei Gemälde aufmerksam machen, die seine eigene Wohnung schmücken und die nach verschiedener Richtung hin, seine Auffassungsweise zu charakterisiren vorzüglich geeignet sind. Das eine Bild stellt griechische Natur und griechisches Leben in ihrer Blüthe dar. Man sieht im Mittelgrunde desselben die Gebäude einer griechischen Stadt mit emporragenden Tempeln hingebreitet: zur Linken zieht sich die steile Höhe der Akropolis empor, auf deren Plateau, mehr im Vorgrunde, ein dorischer Porticus und vor diesem die kolossalen Gruppen der Dioskuren hervortreten. Am Abhange dieses Berges bemerkt man verschiedene kleinere Heiligthümer: ein Wäldchen von Platanen und Kastanien führt zur Stadt hinab: vor der letzteren ist ein öffentlicher Versammlungsort, in welchem gymnastische Spiele aufgeführt werden. Das Ganze ist in heiterem südlichem Lichte gehalten: die Ferne, deren Berg- und

Uferformen in den schönen Linien der südlichen Natur gezeichnet sind, erscheint in klarem bläulichem Dufte. — Das andere Bild entwickelt die Pracht des nordischen Mittelalters. Auf einer Anhöhe, deren Fuss mit Eichen bewachsen ist, erblickt man das reiche Gebäude eines gothischen Domes; der eine seiner Thürme erhebt sich in den freien, kühnen Formen dieser Architektur in die Lüfte: über dem anderen, der noch nicht ganz vollendet ist, wallt eine grosse Fahne. Zur Seite des Domes steht das Gebäude einer kaiserlichen Pfalz, dem eine festlich geordnete Schaar von Knappen, Rittern und Herren, in der Mitte der Kaiser unter dem Baldachin, entgegenzieht. Weiter zurück und mehr in der Tiefe breitet sich, von einem Flusse durchschnitten, eine mittelalterliche Stadt mit mannigfachen Gebäuden hin: die Ferne wird durch Bergzüge abgeschlossen. Der Himmel ist mit dunklen Regenwolken erfüllt, vor denen der hell beleuchtete rothe Sandstein des Domes einen wirkungsreichen Contrast bildet: das Ganze ist in den ernsten Tönen gehalten, welche der nordischen Natur die längere Zeit des Jahres hindurch eigen sind.

In ähnlicher Weise hat Schinkel noch in manchen anderen Bildern theils das griechische Leben, theils das nordische Mittelalter charakterisirt. Unter den ersten ist namentlich ein Gemälde berühmt, welches ebenfalls die Ansicht einer griechischen Stadt in der schönsten Blüthe Griechenlands dar-

stellt und welches für die Prinzessin Friedrich der Niederlande (wenn ich nicht irre im Jahre 1825) gemalt wurde; hier tritt indess mehr als in seinen andern landschaftlichen Gemälden das Element der Historienmalerei hervor, indem im Vorgrunde ein Tempelbau und zahlreiche Gestalten griechischer Jünglinge, die an der Ausführung des Baues arbeiten, dargestellt sind. In seinen bildlichen Darstellungen gothischer Prachtgebäude folgt Schinkel ganz der reichen Entwickelung dieses Styles, welche vornehmlich in Frankreich und Deutschland, in den Zeiten des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts statt gefunden hatte, ohne dieselbe durch seine eigene Ansicht über die Gültigkeit derselben zu beschränken*). In manchen seiner Gebäude entwickelt sich auch die vornehme Pracht italienischer Architektur, wie sich diese in der Zeit um den Schluss des Mittelalters gestaltet hatte, und wiederum sind die Natur und die Staffage demgemäss behandelt. So sieht man auf einem dieser Bilder den Altan eines fürstlichen Parks vor sich,

*) Ebenso ist Schinkel bei der Restauration der bedeutendsten mittelalterlichen Bauwerke des preuss. Staates, die in den letzten Decennien statt fand und deren obere Leitung seinen Händen anvertraut war, — bei der Restauration der Dome von Cöln, Magdeburg, Brandenburg, des Schlosses Marienburg u. s. w. — überall auf das, der Anlage dieser Gebäude zu Grunde gelegte System mit Sorgfalt eingegangen und hat eben nur dieses System in seiner Integrität herzustellen gestrebt.

der von zwei hohen Bäumen überschattet wird und auf dem der Fürst, Ritter und Edelknaben sich versammelt haben: in der Tiefe die Gebäude einer italienischen Stadt und einen von hohen Bergen umschlossenen See; das Ganze im südlichen Abendglanze gehalten. Eine der schönsten Compositionen Schinkel's enthält ein Schloss und den dazu gehörigen Park im altfranzösischen Style, über welches sich, fast wehmüthig, eine tiefe Stille ausbreitet. (Die Idee zu dem Bilde rührt von Clemens Brentano her.) In seinen landschaftlichen Bildern ohne Architektur hält Schinkel gewöhnlich bestimmte Motive, theils der südlichen, theils der heimischen Natur, fest. — In Berlin sieht man eine grosse Anzahl seiner landschaftlichen Compositionen in der berühmten Gemäldegallerie des Consul Wagener, verschiedene im Original, eine grosse Reihe in trefflichen Copien von Ahlborn.

Endlich muss ich an dieser Stelle auch noch der grossen landschaftlichen Zeichnungen erwähnen, die Schinkel auf seinen Reisen, theils in Italien (vornehmlich in Sicilien), theils besonders in Tyrol, angefertigt hat. Es sind meisterhaft durchgearbeitete Federzeichnungen, in welchen man, schon in der Bestimmtheit ihrer Behandlungsweise, ebenfalls seine eigenthümliche künstlerische Richtung ausgesprochen findet. Den einheimischen Kunstfreunden sind diese interessanten Arbeiten wohlbekannt. Ein Paar von ihnen hat er mit der Feder auf Stein gezeichnet.

Entwürfe zu Theaterdecorationen.

Ein eigenthümliches Interesse gewähren ferner die Theaterdecorationen, welche Schinkel für die Berliner Bühne, in der Blüthezeit derselben während der Intendantur des Grafen Brühl, entworfen hat. Es wurde in dieser Zeit eine grosse Reform im Decorationswesen eingeleitet, die von der Berliner Bühne aus auch in weiteren Kreisen gewirkt hat. Man war eines Theils bemüht, die grellen Effecte, die bis dahin in der Decorationsmalerei beliebt gewesen waren, aufzuheben und statt deren eine harmonische, der Erscheinung des Schauspielers sich anschliessende Wirkung zu erreichen; anderen Theils bestrebte man sich, Ort und Zeit des einzelnen Drama auch in der scenischen Umgebung auf eine möglichst charakteristische Weise zu vergegenwärtigen. Für das Erste erreichte man dadurch sehr bald den erwünschten Zweck, dass man, statt der bisher üblichen Behandlungsweise, landschaftliche Compositionen berühmter Meister zum Vorbilde nahm (wie z. B. die schöne Decoration

128

der einen Scene in der Oper Armide, in welcher Rinald im Zaubergarten der Armide entschläft, die unmittelbare Copie eines Gemäldes von Claude Lorrain — für den beabsichtigten Zweck höchst passend — enthält). In dem zweiten Bezuge wandte man sich an Schinkel's Talent, welches hierin wiederum Gelegenheit zur reichhaltigsten Manifestation erhielt. Seine Decorationen sind auf gewisse Weise mit seinen eigentlichen Landschaftsbildern zu vergleichen; auch hier treten, zumeist zwar ausschliesslich unter den Formen der Architektur, die Culturzustände verschiedener Zeiten und Länder in unmittelbarer Gegenwart vor unsere Augen. Natürlich aber mussten diese Bestrebungen hier, den wechselnden Aufgaben gemäss, sich ungleich mannigfaltiger gestalten, so dass wir gerade hierdurch Gelegenheit gewinnen, den grossen Umfang seiner architektur-geschichtlichen Bildung und die Lebendigkeit, mit welcher er die verschiedensten Zustände in ihrer innersten Eigenthümlichkeit aufzufassen vermochte, zu bewundern. Gar manche von diesen Entwürfen dürfen wir als die geistreichsten Restaurationen für diejenigen Kunstepochen, deren Zeit sie vergegenwärtigen sollten, betrachten.

Ein grosser Theil dieser Entwürfe Schinkel's ist in colorirten Blättern herausgegeben; es sind fünf Hefte, zwei in gross Folio, drei in klein Folio. Diese geben uns zu einigen näheren Andeutungen Anlass. Für die Wiederbelebung classischer Ar-

129

chitektur sind besonders die Decorationen einiger, im classischen Alterthume spielender Opern von namhafter Wichtigkeit. Dahin gehören vornehmlich die der Olympia, unter denen die innere Ansicht des ephesischen Dianentempels (für den ersten Act) ohne Zweifel als die gelungenste Restauration dieses merkwürdigen Gebäudes, überhaupt griechischer Hypäthraltempel, zu betrachten sein dürfte; auch das kleine Heiligthum der Diana (für den dritten Act) giebt ein höchst ansprechendes Bild griechischer Götterverehrung. Der Hypäthraltempel des Apollo, für die Oper Alceste, ist ebenfalls als eine bemerkenswerthe Restauration hervorzuheben. Meisterhaft sind auch die Decorationen zur Vestalin u. a. m. — Die Decorationen zur Zauberflöte entfalten ein reiches Bild ägyptischer Cultur, welches hier freilich, der Oper gemäss, auf eine geistreich freie Weise, besonders in den mehr phantastischen Scenen, behandelt ist. Die Darstellung der Burg Sion für die Oper Athalia giebt uns ein anschauliches Bild althebräischer Pracht, als dem ägyptischen Architekturstyle verwandt aufgefasst. — Andre Blätter führen uns in die verschiedenen Perioden des Mittelalters ein. Altnordische Holzbaukunst erscheint in reichster Ausbildung in einer für das Schauspiel Ratibor und Wanda bestimmten Decoration. Die ganze phantastische, theils erhabene, theils düstere Pracht der sogenannten byzantinischen Architektur tritt uns in den Decorationen des Trauer-

130

spiels Yngurd gegenüber. Ebenso der Reichthum des gothischen Styles, theils in seiner früheren, strengeren Ausbildung, — in der feierlichen Kirche für das Trauerspiel Axel und Walburg; theils in der späteren Eleganz, — in den Decorationen für die Jungfrau von Orleans u. a. Eine der trefflichsten Decorationen ist, nach meiner Ansicht die für den ersten Act der Braut von Messina entworfene: eine Säulenhalle, in welcher der antike Architekturstyl in demjenigen romantischen Sinne aufgenommen ist, der sich in Italien und besonders in Sicilien in der frühesten und in der spätesten Zeit des Mittelalters häufig findet, so dass hier die Verbindung des classischen und romantischen Elementes, die Schiller in seiner Tragödie beabsichtigt hat, schon durch den blossen Anblick der Scene dem Beschauer lebendig gegenübertritt. U. s. w. Ich wiederhole, was ich früher bereits angedeutet habe, dass vornehmlich diese Entwürfe (denen noch viele andere nicht herausgegebene, z. B. ohne Zweifel einige der Decorationen zu Gluck's Iphigenia in Tauris, anzureihen wären) uns von Schinkel's ausgebreiteten Studien im Fache der schönen Baukunst Zeugniss geben, und dass gerade durch eine solche Bemerkung die strenge Consequenz desjenigen Systems, welches er in seinen eigentlich architektonischen Arbeiten befolgt, nur um so charakteristischer und um so achtungswürdiger hervortritt.

131

Einwirkung auf das Handwerk.

Noch ist endlich eine Richtung von Schinkel's künstlerischer Thätigkeit zu besprechen, welche wiederum entschieden auf dem Grunde eben dieses Systems beruht und welche, in unmittelbarster Verbindung mit dem Leben, von dem ausgedehntesten Einflusse auf die Bildung des Formensinnes unserer Zeit gewesen ist. Ich meine seine Einwirkung auf das Handwerk. Unter mannigfachen Verhältnissen hat Schinkel Gelegenheit gehabt, den Leistungen des Handwerkes das Gepräge des Adels und der Schönheit zu verleihen und so das Erzeugniss des materiellen Bedürfnisses zum inhaltreichen Werke der Kunst umzugestalten. Hier tritt wieder das classische Element seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit in seiner schönsten Bedeutung hervor, indem es vor Allem jene klaren, gemessenen, in lebendiger Elasticität bewegten Linien der classischen Kunst sind, in denen er die Geräthe, deren der heutige Lebensverkehr bedarf, gebildet und mit denen er sie geschmückt hat. Die geläu-

132

terten Formen, welche den Erzeugnissen der Kunstindustrie Berlins gegenwärtig einen so grossen Vorzug verleihen, hat man grossentheils dieser seiner Wirksamkeit zu verdanken. Sehr schwer aber ist es, wie es in der Natur der Sache liegt, hier die Wege seiner Einwirkung nachzuweisen; doch sind als die vorzüglichsten Momente wohl diejenigen hervorzuheben, in denen er die ganze innere Decoration und Ausstattung von Prachtgebäuden zu leiten hatte, so dass bei solcher Gelegenheit eine Menge der trefflichsten Vorbilder in den Besitz des Handwerkes übergegangen sind. Namentlich ist in diesem Bezuge die innere Ausstattung einiger prinzlichen Paläste anzuführen; für die Arbeiten des Malers und des Stuccateurs, für die Ausführung gewirkter Teppiche, für Mobilien und Geräthschaften der mannigfachsten Art hat er hier die grösste Anzahl höchst reizvoller Muster, immer neu und immer in jener classischen Reinheit, geliefert, so dass die in solcher Weise geschmückten Räume auf das Gefühl des gebildeten Beschauers den wohlthuendsten Eindruck hervorbringen müssen.

Herausgegeben ist von solchen Arbeiten nicht eben eine umfassendere Anzahl. Manches indess findet man in den auf Kosten des Staates und unter Schinkel's Mitwirkung herausgegebenen prachtvollen „Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker.“ Von seiner Hand sieht man unter diesen Blättern vorzüglich schöne Gefässe, Schalen, Po-

133

kale u. a., theils von einfacher Form, theils mit reichen figürlichen Darstellungen geschmückt, — Glasgeräthe, Candelaber, Teppichmuster, reiche Mobilien, Gemälderahmen von verschiedener Form (welche letzteren zum grössten Theile für die vorzüglichsten Gemälde des Museums, den Eindruck derselben auf eine angemessene Weise erhöhend, ausgeführt sind) u. a. m. Eins der geschmackvollsten Werke ist der Entwurf zur Decoration eines springenden Brunnens, der auf dem Hofe des Gewerbeinstituts zu Berlin ausgeführt ist. — Ein anderes, seit einiger Zeit begonnenes Prachtwerk (von dem Architekten Lohde herausgegeben) enthält die Darstellungen mannigfacher Mobilien, die von Schinkel für verschiedene fürstliche Paläste entworfen wurden. Auch hier sieht man die gediegensten Bilder eines edlen, durchaus geläuterten Styles.

Schliesslich ist zu bemerken, dass der erläuternde Text, welcher die eben genannten „Vorbilder“ etc. begleitet, in seiner Einleitung zwei von Schinkel geschriebene Aufsätze enthält: über die architektonischen Glieder und über die Säulenordnungen. Zunächst nur dazu bestimmt, die Grundsätze, auf denen ein Theil jenes Prachtwerkes beruht, auseinanderzusetzen, dienen diese Abhandlungen zugleich dazu, Schinkel's eigene Grundsätze und die Gesichtspunkte, aus denen er die Architektur auffasst, näher kennen zu lernen. Besonders

134

die erste der beiden Abhandlungen scheint mir, obgleich sie nur aus wenigen Blättern besteht, von grosser Wichtigkeit, indem sie (wie mir wenigstens kein früheres Beispiel bekannt ist) die Bedeutung der einzelnen architektonischen Formen anschaulich und belehrend darlegt und zugleich den lebendigen Sinn bezeichnet, mit welchem Schinkel in alles Einzelne seiner Kunst eingeht.

135

Hiermit dürfte das Bild von Schinkel's künstlerischer Wirksamkeit, — soweit dieselbe seine eigenen selbständigen Leistungen anbetrifft, — abzuschliessen sein. Ich habe mich bemüht, soviel mir Kunde davon zugekommen, den ausgedehnten Kreis seiner Thätigkeit und das Ziel, welches er innerhalb dieses Kreises mit beharrlicher Consequenz verfolgt hat, zu bezeichnen. Dies Ziel ist, ich wiederhole es, die Schönheit in ihrer unmittelbarsten Erscheinung, in derjenigen Idealität, welche die Griechen zuerst für die Gestaltung der Bedürfnisse ihrer Zeit gewonnen hatten, in derselben Reinigung von allen den Zufälligkeiten der Existenz, welche mehr oder weniger als ein verhüllendes Gewand für die begeistigte Form betrachtet werden müssen. Sein Streben ging stets dahin, auch die Bedürfnisse des heutigen Tages, die höchsten wie die niederen, in dem Sinne eben dieser Schönheit zu gestalten, den Zwiespalt zwischen dem inneren Wesen der Dinge und den so mannigfachen äusserlichen Bedingnissen ihrer Erscheinung aufzulösen.

136

Und gewiss ist sein Streben nicht fruchtlos gewesen. Hat er auch nicht alles erreicht, was seinen Kräften und seinem Willen bestimmt gewesen zu sein scheint, — wann aber ward solche Gunst einem Menschen zu Theil? — so hat er doch in einer Weise gewirkt, dass seine grosse Bedeutung für die Gegenwart unverkennbar dasteht, und dass wir noch nicht im Stande sind, die ganzen Folgen dieser seiner Wirksamkeit zu übersehen. Die Nachwelt wird ihn den thätigsten Begründern einer humaneren Cultur zuzählen.

Nachtrag.

Während des Druckes der vorstehenden Betrachtungen sind mir durch die gütige Vermittelung des Verlegers dieser Schrift, Herrn G. Gropius, mancherlei nähere Nachweise und Mittheilungen über jene merkwürdige und so wenig gekannte Frühperiode von Schinkel's künstlerischer Thätigkeit, in welcher er, der Ungunst der öffentlichen Zustände trotzend, sich fast nur mit Arbeiten im Fache der Malerei und insbesondere mit den, auf eine brillant dekorative Wirkung berechneten, Dioramen-artigen Bildern beschäftigte, zugekommen. Ich glaube, den Freunden des grossen Meisters und seiner Werke einen Dienst zu erweisen, wenn ich diese Nachrichten, zur Vervollständigung der oben gegebenen biographischen Notizen hier noch anreihe. Zwar sind auch sie nicht geeignet, jene Periode genügend zu erschöpfen: doch geben sie immerhin ein näheres Bild von der grossen Regsamkeit und Energie seines Talentes, und vornehmlich haben sie das Verdienst, unmittelbar aus der ersten Quelle

geflossen zu sein. Sie gründen sich auf Schinkel's freundschaftlichem Verhältnisse zu der Gropius'schen Familie; für Herrn Wilhelm Gropius, den Vater, malte er eine bedeutende Reihenfolge von Bildern für öffentliche Ausstellungen; der Theater-Inspector und Decorationsmaler Herr Carl Gropius wurde von ihm in dieses Kunstfach eingeführt und leistete ihm bei den späteren Arbeiten der in Rede stehenden Art hülfreiche Hand. Der letztere ist noch gegenwärtig im Besitz einer grossen Menge Schinkelscher Zeichnungen und in Farben ausgeführter Skizzen.

So ist zu erwähnen, dass Schinkel, noch vor seiner ersten italienischen Reise, vielfach für die Eckartsteinsche Fayence-Fabrik beschäftigt war, indem er für dieselbe Zeichnungen zu allerhand Gefässen lieferte, auch Teller, Vasen u. dergl. eigenhändig mit Malereien versah. Er hatte hier ein festes Einkommen, welches sich auf 300 Thaler belief.

Nach seiner Rückkehr aus Italien, und nachdem jene traurigen Zeitverhältnisse eingetreten waren, malte Schinkel jährlich Bilder für die kleinen Weihnachtsausstellungen des Herrn W. Gropius, die zu ihrer Zeit grossen Beifall beim Publikum fanden. Zunächst, im J. 1808, eine Ansicht des Hafens der Capstadt.

In demselben Jahre hatte er das Panorama von Palermo, — wie bereits erwähnt, in der kurzen

Zeit von vier Monaten, gemalt. Er war mit eisernem Fleisse vom Morgen bis zum Abend bei dieser Arbeit beschäftigt, ohne unterdessen eine andere Nahrung zu nehmen, als die er des Morgens zu sich gesteckt hatte, und ohne sich durch die unerträglichsten Kopfschmerzen, die ihn schon damals öfters heimsuchten, abhalten zu lassen. Das Panorama war das zweite bedeutendere Oelbild, mit welchem er auftrat; als das erste wird eine Ansicht des Theaters von Taormina (im Besitz des Herrn Bau-Inspector Berger) genannt. Anfangs hatte Schinkel das Panorama für eigene Rechnung ausgestellt; dann ging es durch Kauf an Herrn W. Gropius, später in andere Hände über. Die merkwürdige Zeichnung zu demselben, die auf höchst meisterhafte und grossartige Weise mit dem Tuschpinsel entworfen ist und die, bei 3 Fuss Höhe, eine Länge von 30 Fuss hat, findet sich im Besitz des Herrn Inspector C. Gropius.

Im Jahre 1809 malte Schinkel zwei Cyklen von je sechs „perspektivisch-optischen Gemälden." Den ersten Cyklus stellte er im Anfange wiederum für eigene Rechnung aus und verkaufte denselben nachher ebenfalls an Herrn W. Gropius, der die Bilder sodann in Berlin und an andern Orten sehen liess. Ein uns vorliegendes Textblatt, welches bei den späteren Ausstellungen zur Erklärung der Bilder ausgegeben wurde, giebt eine Idee von der Auffassung derselben und zugleich von der Wir-

kung, welche die damals noch so neue Kunst-Technik auf die Beschauer hervorzubringen geeignet war. Wir halten es somit nicht für überflüssig, dasselbe hier in wörtlichem Abdrucke folgen zu lassen.

Perspektivisch-optische Gemälde.

Einer unserer jetzt lebenden berühmtesten Künstler, Herr Schinkel in Berlin, suchte in einer eignen Gattung von Gemälden Gegenstände der Natur und Kunst dem Auge so darzustellen, dass die Wirkung, welche die Behandlung gewöhnlicher schon bekannter Panoramen für das Auge hat, in ihrer höchst möglichsten Vollkommenheit nicht nur erreicht, sondern auch bei weitem übertroffen werde. Wenn das Auge bei Vorlegung eines Panorams, welches nur den allgemeinen Ueberblick einer ganzen Gegend in weniger bestimmten Grenzen beabsichtigt, ungewiss von einem Gegenstande zu dem andern irrt, und, ohne gewissen Standpunkt, das Bild des Ganzen zwar aufnimmt, die einzelnen vorzüglich schönen Partien aber in der Masse zahlloser näherer oder entfernterer Gegenstände verliert oder nur unvollkommen beobachten kann; so gleitet es bei diesen Gemälden, sobald der Vorhang aufrollt, aus dem magischen Dunkel, welches es vorher umschloss, durch eine wohlgeordnete perspektivische Colonade auf Scenen, welche mit Kunst und Geschmack gewählt, zweckmässig beleuchtet, bei einem bestimmten Gesichtspunkte, den forschenden Blick des Verstandes fesseln, ohne dem freien Fluge der Phantasie Grenzen setzen zu wollen. — Das reizende Land, worin die Wirklichkeit ein lieblicher Traum der Phantasie zu

sein scheint, wo Natur und Kunst Meisterstücke aufzustellen wetteiferten, gab dem Künstler Sujets, deren getreue Darstellung schon den Lohn seiner Erfindung sicherten. — Er führt uns zu der Hauptstadt des noch vor zwei Jahrhunderten so mächtigen, glücklichen und blühenden Freistaats Venedig, dem damals schützenden Mäcen der Gelehrsamkeit und schönen Künste. Hier war der Zusammenfluss von Schätzen aller Welttheile, Venedig die Stadt, um deren Gunst die mächtigsten Fürsten sich beeiferten, die Herrscherin der Meere. So sehen wir sie noch hier. Naht man sich auf dem Adriatischen Meere den friedlichen Lagunen, der ersten Wiege dieser schönen Stadt, so hat man den Standpunkt, von welchem der Künstler den herrlichen Theil des

Markusplatzes

den Broglio, umgeben mit den sehenswürdigsten Gebäuden aufnahm. Noch fesselt die Ruhe die Menge geschäftiger Venetianer und neugieriger Fremden in ihren Zimmern, und lässt uns ungestört in unsern Beobachtungen. Einzelne schwarze Gondeln und ein englisches Schiffsboot durchschneiden die Lagunen, in denen mehrere verschiedene Schiffe ruhig vor Anker liegen. Die Masten der grössten Kauffahrteischiffe verlieren sich in Nichts gegen den kolossalen Markusthurm, welcher sich links hinter dem einen Theile des grossen, öffentlichen Gebäudes, welches den eigentlichen Markusplatz umschliesst, erhebt. Rechts, nahe an den Lagunen, ist der alte Dogenpallast, im gothischen, nahe an den orientalisch-persischen grenzenden Geschmacke erbaut, hinter welchem sich in einiger Entfernung die alte Markuskirche und zwei

von deren fünf Kuppeln dem Auge darstellen. Den Hintergrund des Gemäldes schliesst derjenige Theil des grossen öffentlichen Gebäudes, in welchem die Bank ist, und worauf sich die berühmte astronomische Uhr befindet. Zwei Merkwürdigkeiten, welche ehedem die Aufmerksamkeit der Fremden hier fesselten, kann Venedig jetzt nur noch im Bilde zeigen, nämlich die Marmorsäule mit dem darauf befindlichen antiken bronzenen Löwen, dem Wappen Venedigs, ehemals am Dogenpallaste aufgestellt, und vier bronzene, von den Venetianern bei der Eroberung von Konstantinopel erbeutete Pferde, welche an der alten Markuskirche angebracht waren. Beide sehen wir zwar noch hier, sie sind aber jetzt nach Paris gebracht. Nur eine Marmorsäule ziert jetzt noch diesen Theil des Markusplatzes, nämlich die, auf welcher der Schutzheilige von Venedig, der heilige Markus, ruht.

Ein Gegenstück zu dem heitern, freundlichen Venedig giebt der Anblik der grotesken, schauerlichen

Meeresgrotten bei Sorrento

einer bedeutenden Stadt am grossen Golfo von Neapel. Die Küste des Busens von Neapel selbst ist hier oft gespalten und bildet die mannigfachsten Hölen. Mächtige Revolutionen in der Natur, wodurch so viele wunderbare Erscheinungen bewirkt wurden, schleuderten wahrscheinlich von dieser Küste eine zahllose Masse ungeheurer Felsenblöcke in das Meer, wodurch die groteskesten und und abentheuerlichsten Gestalten entstanden, und welche zu gleicher Zeit den räuberischen Barbaresken von Tunis, Algier und Tripolis, die unaufhörlich die Küsten des Golfo's umschwärmen, zu sichern Schlupfwinkeln dienen.

Das Schauerliche dieser Gegend wird durch das fürchterliche Getöse der im Sturm an den Felsen sich brechenden Meereswogen vermehrt.

Eine solche Grotte sehen wir auf diesem Gemälde. Es ist Mitternacht, dichte Finsterniss würde uns den Anblick dieser Schauder erregenden Massen ganz verbergen, erleuchtete nicht das Feuer, an welchem mehrere Barbaresken auf einer Barke ihre Nahrung sich bereiten und den Anbruch des Tages, mit ihm den längst erwünschten Raub erwarten, einen Theil derselben; denn die milden Strahlen des Mondes, welche in den Wellen des hohen Meeres zittern, dringen nicht in diese Grotte. Ueberraschend ist der Uebergang von diesem Anblicke zu der Ansicht eines friedlichen

Schweizerthales am Fusse des Montblanc.

Statt jener stürmischen Wogen, Gefahr drohenden Felsen, liegt ein stiller See im Piemontesischen Gebiete, umgürtet von blühenden Fluren, auf dessen Fläche nur die kleinen Nachen der Fischer, die in seinem Schoosse Nahrung suchen, schweben, von der Morgensonne beleuchtet, vor uns. Links auf einer Anhöhe ein einsames Kloster, hinter dessen Thurmspitze sich neben der hohen Alpenkette, neben dem fernen, erhabenen St. Gotthard, der Jungfrau, dem Schreckhorn u. s. w., ein Theil des ehrwürdigen Montblanc erhebt. Ueber den grünenden vorliegenden Gebirgen steigt dieser Koloss weit über die Wolken; unser Blick kann ihm nur durch nackte, unfruchtbare Regionen bis an das in Wolken verhüllte, schneeweisse Haupt folgen, dessen höhere Spitze kaum noch als Schatten dem forschenden Auge sichtbar bleibt, und uns im

Gefühl unserer Schwäche das Entfernte nur noch dunkel ahnen lässt.

An dieses Meisterstück der schaffenden Natur reiht sich in einer folgenden Darstellung eines der grössten Stücke menschlicher Kunst und Grösse, der

Dom von Milano,

ein Gebäude im edelsten gothischen Style aufgeführt, mit einer unendlichen Mannigfaltigkeit der Verzierungen und der grössten Vollendung künstlicher Arbeiten geschmückt, mit Thürmen und Statuen in unendlicher Zahl ausgestattet. Im vierzehnten Jahrhunderte schon legte ein deutscher Baumeister den Grund, man baute ununterbrochen fort und noch bis auf den heutigen Tag ist der Bau nicht ganz vollendet, obschon die jetzige Regierung nunmehr eine namhafte Summe zur Beendigung desselben bestimmt hat. — Das Mondenlicht bricht matt das Dunkel der Nacht. Wir glauben einen fernen heiligen Gesang zu hören. Ein Zug frommer Beter, welche in feierlicher Procession nach dem Innern des heiligen Tempels, an dessen Fenstern sich der Schein der festlichen Fackeln spiegelt, wallen, reisst uns unwillkürlich zur Andacht hin. Es ist der Tag des heiligen Carl, des Schützers dieses Doms.

Von den Gemälden stiller, erhebender Andacht sehen wir uns plötzlich zu dem schreckenvollen aber majestätischen Schauspiele des verheerenden

Ausbruchs des Vesuvs bei Neapel

versetzt. Nicht der reinen warnenden Flamme des durch viele Bastionen geschützten Leuchtthurms bedarf es, dem nach Neapels Nafen steuernden Schiffer die sichere Strasse zu zeigen, die furchtbare Glut des feuerspeienden Vesuvs glänzt in dem glatten Spiegel des Meeres. Ueber dem

glücklichen Resina und Portici steigen aus dem schwarzen Crater himmelan die glühenden Massen des zürnenden Vulcans, Schrecken verkündend den Bewohnern der fruchtbaren Ebenen und zeugen schwarze Wolken am hohen Himmel. Hier rechts, vor jenem Hügel, liegt das einst glückliche Herculanum, verschüttet durch den Staub des speienden Vesuvs, und steht jetzt Torre del greco auf seinen Ruinen erhoben, hinter ihm das einst so heitere Pompeji, ebenfalls ein Raub der Flammen, nur in einzelnen dem Schoosse der Erde wieder entrissenen Resten der Nachwelt als schreckendes Denkmal erhalten. Eine neue Gefahr scheint jetzt wieder der nahen Gegend zu drohen, des Vulcans Wände sind zerrissen, eine unwiderstehlich alles vernichtende Lava giesst sich aus seinem unerschöpflichen Innern. Das Auge weilt mit Zagen bei dieser Scene, der Verkündigerin der Macht Gottes.

Freude mischt sich der Trauer, Fröhlichkeit dem bangen Schrecken. So auch hier. Die letzte der Vorstellungen zeigt uns die prachtvolle

Erleuchtung der Kuppel der St. Peterskirche in Rom,

an dem Tage des heiligen Paulus und Petrus. Zwar werden nicht mehr, wie ehedem, die ganze Façade der Kirche nebst den Colonaden des sie begrenzenden grossen Platzes, auf ein mit der Glocke gegebenes Zeichen, durch mehr als tausend Hände mit brennenden Fackeln erleuchtet, man beschränkt sich die Kuppel durch transparente papierne Ballons zu erhellen; allein selbst diese lassen die über 200 Fuss hohe Kuppel in ihrem vollen Glanze erscheinen, welcher noch dadurch vermehrt wird, dass um Mitternacht durch alle Oeffnungen der Kuppel brennende Pechpfannen angesteckt werden, und sich in

eine einzige grosse Flamme vereinigen zu wollen scheinen. Bei dieser prächtigen Erleuchtung sehen wir den im Vordergrunde liegenden grossen Springbrunnen, den 120 Fuss hohen aus einem einzigen Stücke Granit gearbeiteten ägyptischen Obelisk, ein Denkmal der Macht des alten Roms; rechts und links Colonaden des unermesslichen Petersplatzes, wovon uns nur ein Theil hier sichtbar wird, vor welchen grosse Springbrunnen unaufhörlich eine Wasserfluth in die Luft schleudern und ein beständiges Rauschen hören lassen. Rechts über den Colonaden der Vatican mit den vor ihm befindlichen Arcaden, berühmt durch **Raphaels** Zauberpinsel. Das Ideal einer Feenwelt liegt vor uns — und kehren wir zur Wirklichkeit zurück, so danken wir dem Künstler, der dies Bild uns schuf.

Die Bilder des zweiten Cyklus wurden zuerst durch Herrn Steinmeyer (der noch im Besitz der Skizzen ist) im Königl. Stallgebäude öffentlich ausgestellt; auch sie gingen später an Herrn W. Gropius über. Die Gegenstände dieser Bilder waren.

1) Das Baptisterium und der schiefe Thurm zu Pisa.
2) Das Theater zu Taormina.
3) Innere Ansicht des Domes von Mailand.
4) Das Innere der Peterskirche zu Rom, mit der Kreuzbeleuchtung.
5) Das Capitol zu Rom, bei Mondschein.
6) Aeussere Ansicht des Domes von Mailand.

Bei der für den Schluss des Jahres bevorstehenden Rückkehr der Königlichen Familie nach

Berlin sollten im Königl. Palais manche Veränderungen vorgenommen werden, doch fehlte es durchaus an einem bekannten Architekten, der zur Leitung derselben geeignet gewesen wäre. Schinkel wurde, während er mit der Anfertigung der vorgenannten Bilder beschäftigt war, dem Hofmarschallamte empfohlen; er unterzog sich gern dem ehrenvollen Auftrage, und seinen Einrichtungen ward bald darauf die lebhafteste Anerkennung von Seiten der Königin zu Theil. Als die Königin die Ausstellung der Bilder im Stallgebäude besuchte und man, den Eindruck zu erhöhen, die Schau der Bilder durch passende Gesänge begleiten liess, steigerte sich das Interesse für den Künstler so, dass seine Anstellung im Staatsdienste die unmittelbare Folge hiervon war.

In demselben Jahre hatte Schinkel ferner ein grosses vortreffliches Tapetenbild von 9 Fuss Höhe und 21 Fuss Länge für den verstorbenen Hof-Zimmermeister Glatz, in der kurzen Frist von drei Wochen, gemalt; dasselbe stellt die Küste von Genua, der Schinkel auf der rechten Seite des Vorgrundes ein altes Kloster als freie Composition hinzugefügt hat, dar. (Bei dem jüngst erfolgten Verkauf und Abbruch des Glatz'schen Hauses, für den Bau des neuen Museums von Berlin, ist das Gemälde durch Herrn Glatz jun. erstanden worden.)

Endlich malte Schinkel für die Gropius'sche Weihnachts Ausstellung des Jahres 1809 eine Ansicht von Rom mit dem Ponte molle.

Für die Weihnachts-Ausstellung des Jahres 1810: eine Ansicht des Markusplatzes von Venedig; — für 1811: den Palast von Belfonsi. (Dies war ein fingirter Name, der die Composition einer prächtigen Palast-Architektur italienischen Styles, in glänzender Festbeleuchtung, einführen sollte); — für 1812 mehrere Bilder, unter diesen: zwei Ansichten eines Bergwerkes in Calabrien, deren noch vorhandene Entwürfe sich durch grossartig groteske Composition und frappante Beleuchtung auszeichnen, und die Ansicht eines Domes im Lichte des anbrechenden Morgens.

Etwa in demselben Jahre 1812 erschienen Schinkel's meisterhafte Darstellungen der sieben Wunderwerke der Welt, die wiederum von Gropius ausgestellt wurden, nemlich: 1) Das Grabmal des Konigs Mauselus in Carien; — 2) das ägyptische Labyrinth; — 3) die ägyptischen Pyramiden; — 4) der Tempel der Diana zu Ephesus; — 5) der Koloss zu Rhodus: — 6) die hängenden Gärten der Semiramis; — 7) der olympische Jupiter. Diese Compositionen waren, ohne irgend in willkührliche Phantasterei auszuarten (wozu die Gegenstände doch so leicht hätten Veranlassung geben können), durchweg vielmehr mit der besonnensten Benutzung der Berichte, die sich über die genannten Werke in den Schriftstellern des Alterthums vorfinden, ausgeführt worden; sie dürfen unbedenklich als die

geistreichsten Restaurationen derselben genannt werden, wie u. a. namentlich jener vielbesprochene und vieldurchforschte Thron des olympischen Jupiter hier in einer vollendet künstlerischen Darstellung entgegentrat. Zugleich aber hatte Schinkel, mit vollkommener poetischer Freiheit, die Werke in ihrer klimatischen Umgebung aufgefasst und sie durch verschiedenartige Lichtwirkung auf eine Weise behandelt, dass sie unmittelbar gegenwärtig zu sein schienen. So waren die ägyptischen Pyramiden, ihrer schlichten Colossalität sehr angemessen, in dem Dämmerlichte des Mondes gehalten, aus dem im Vorgrunde, zur Seite und halb von Palmen verdeckt, die riesige Gestalt einer Sphinx auftauchte; so war für die hängenden Gärten die Beleuchtung der untergehenden Sonne, und zwar von dem Hintergrunde des Bildes, angenommen, so dass die Glutstrahlen der Sonne durch einen Theil der geöffneten Substructionen gegen den Vorgrund durchbrachen; so war der innere offene Raum des Hypäthraltempels von Olympia durch die fast senkrecht einfallenden Strahlen der Mittagssonne beleuchtet, deren Reflexe die Schatten der Colonnaden spielend erhellten. U. s. w. Leider hat sich von diesen merkwürdigen Darstellungen Nichts erhalten, als zwei ausgeführte Zeichnungen, die des ephesischen Tempels und des Labyrinthes, und mehr oder weniger flüchtige Skizzen der übrigen Compositionen (im Besitz der Herrn C. Gropius). Ein, zur Erklärung

ausgegebenes Textbüchlein, giebt nur das zum Verständniss der Darstellungen nöthige Material aus den alten Schriftstellern, ohne auf die Darstellungen selbst näher einzugehen.

Ein ungemeines Aufsehen, das freilich durch den Enthusiasmus jener Tage zunächst hervorgerufen war, erregte das für die Gropius'sche Weihnachts-Ausstellung des Jahres 1813 gemalte Bild: der Brand von Moskau. Schon um sechs Uhr des Abends waren alle Strassen in der Nähe der Ausstellung mit Equipagen gefüllt, und nur mit wahrer Lebensgefahr vermochte man zum Eingange zu gelangen. — Die letzten Bilder, welche Schinkel für diese Ausstellungen malte, waren die Ansichten der Inseln Elba und St. Helena. Doch blieb er, wie bemerkt, stets in freundschaftlichem Verhältnisse zu der Gropius'schen Familie; und vornehmlich nahm er an der Einrichtung des Gropius'schen Diorama und an der Ausführung der grossen Bilder desselben fortwährend lebhaften Antheil.

Noch ist hier ein Cyclus von grossen Tapetenbildern zu erwähnen, welche Schinkel in der Zeit der Jahre 1813 und 1814 für Herrn Kaufmann Humbert zu Berlin, zur Ausschmückung eines Saales in dessen Hause, malte. Sie befinden sich noch gegenwärtig an ihrer Stelle; sie sind in Oel gemalt, und leicht, geistreich, mit freiem, derbem Pinsel, aber mit vollstem Bewusstsein der beabsichtigten Wirkung ausgeführt. In letzterem Bezuge kann man sie nur mit den grossen Decorationsbil-

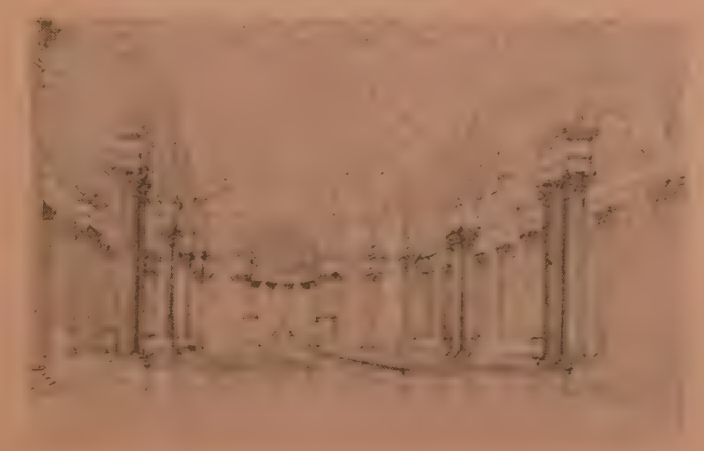
dern, die von den beiden Poussin's gemalt sind und die zum Theil in den italienischen Prachtsammlungen aufbewahrt werden, vergleichen. Die Bilder sind sämmtlich Landschaften, die, in Gemässheit der Beleuchtung an den verschiedenen Stellen des Saales, die Charaktere der verschiedenen Tageszeiten erkennen lassen; zum Theil sind sie mit Architekturen geschmückt. Zwei von ihnen haben eine grössere Breiten-Ausdehnung; es sind: die Nacht (10 Fuss breit), eine gothische Kirchenruine und zu ihrer Seite ein See, über welchem der Mond steht; und der anbrechende Morgen (16 Fuss breit), ein See mit hohen Felsufern, im Charakter jener schönen Seen, welche sich aus den Südabhängen der Alpen in die Fluren der Lombardei hineinziehen. Die andern Bilder, vier an der Zahl, sind mehr oder weniger schmal: ein Wald mit einem Bauergehöft und einer weidenden Heerde, im Lichte des Mittags; eine Felswand mit einem hohen Tannenbaume, in welchem der Sturm saust, in nachmittäglicher Beleuchtung; ein Wald, zwischen dessen Stämmen die Glut der untergehenden Sonne hindurchbricht; und ein steyrisches Bauergehöft, im abendlichen Dunkel. —

In unmittelbarem Zusammenhange mit den Malereien, wie die bisher besprochenen, stehen sodann die Entwürfe zu den Theaterdecorationen, die zu den ersten öffentlichen Arbeiten von hoher künstlerischer Bedeutung, welche Schinkel zu Theil wurden, gehören. Ueber diese habe ich bereits im Vo

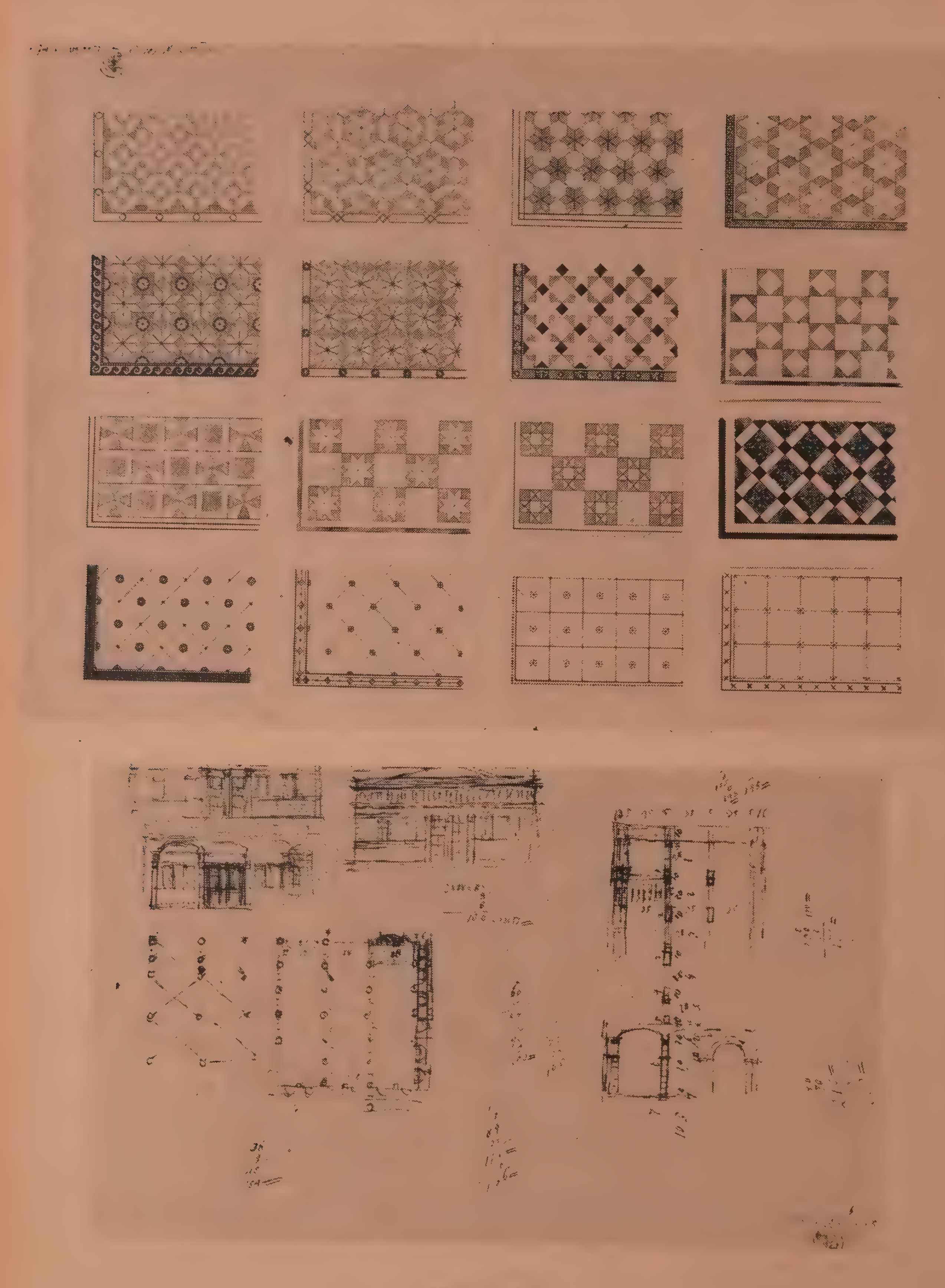
rigen gesprochen. Doch muss ich hier noch einmal hinzufügen, dass die herausgegebenen Blätter keineswegs geeignet sind, um zur genügenden Würdigung des glänzenden Reichthums der Phantasie, welchen Schinkel in diesen Arbeiten kund gegeben, zu dienen; und dass man aus denselben noch weniger auf die grossartig freie künstlerische Behandlung, welche in den erhaltenen sehr zahlreichen Original-Entwürfen seiner Hand ersichtlich wird, schliessen kann. In der That zeigen die letzteren durchweg nicht bloss eine Genialität der Composition, sondern zugleich eine so lebenvolle Wahrheit und eine so höchst poesiereiche Durchführung der Lichteffecte, dass sie unbedenklich zu den merkwürdigsten und eigenthümlichsten Leistungen, welche die Kunst in solcher Art jemals hervorgebracht hat, gezählt werden müssen.

Ich kann nicht schliessen, ohne aufs Neue den Wunsch auszusprechen, dass eine möglichst umfassende Herausgabe von Schinkel's Werken in den Fächern der bildenden Kunst — wozu ein so viel reichlicheres Material vorliegt, als man auf den ersten Augenblick vermuthen möchte — veranstaltet werde. Noch wichtiger indess scheint es mir, wenn man, soviel es die Verhältnisse irgend zulassen, Bedacht darauf nähme, seine Original-Arbeiten zu sammeln und sie solcher Gestalt als ein reiches Ganze der Nachwelt zu erhalten. Noch dürfte der Zeitpunkt zu diesem Unternehmen sehr geeignet sein; in einigen Jahrzehnten möchte Vieles sich hier und dorthin zerstreut haben und der Wunsch, die Werke des grossen Meisters zu einer umfassenden Uebersicht zusammenzustellen, bereits unausführbar geworden sein.

Dem Reprint lag die fototechnische Wiedergabe einer der wenigen noch existierenden Exemplare der Originalausgabe von 1842 zugrunde.



Skizzen, Zeichnungen und Entwürfe von K. F. Schinkel



Entwürfe für Fußböden
(Feder und Tusche)

Handskizze
zu einem quadratischen Raum auf Säulen,
überdeckt von flachen Gewölben
(Feder)

Ausgeführter Entwurf
zur Werderschen Kirche
(Feder mit brauner Tusche)



Rom.
Aussicht auf die Stadt
von Schinkels Wohnung am Pincio
(Feder und brauner Tusche)

Römische Bäder in Potsdam.
Entwurf für das Gärtnerhaus.
Perspektive (Feder)



Entwurf zu einer Villa
im antiken Stil.
Vorderansicht, Perspektive
(Feder über Graphit, aquarelliert)

Kurzfassung	Содержание

Kurzfassung

DK 719 725.94 69.059.25

Deiters, L.

Zum Wiederaufbau kriegszerstörter Denkmale in der DDR

Architektur der DDR, Berlin 31 (1982) 10, S. II–VIII, 21 Abb.

Im Zusammenwirken von politischen und staatlichen Leitungen, von Wissenschaftlern, Technikern, Facharbeitern und von gesellschaftlichen Kräften ist in der DDR eine große Aufbauleistung an den kriegszerstörten Denkmalen geleistet worden. Die wiedergewonnenen Geschichts-, Bau- und Kunstdenkmale spielen eine wichtige Rolle im Leben der Bevölkerung, gehören wesentlich mit zum Erlebnis unseres Landes, auch für die Gäste aus aller Welt. Im Beitrag werden Aspekte sowie zeitlich begründete Methoden und Verfahren denkmalpflegerischer Rekonstruktion der DDR ausführlich dargestellt.

DK 726.54 69.059.25

Goralczyk, P.

Der Wiederaufbau der Nikolaikirche in Potsdam

Architektur der DDR, Berlin 31 (1982) 10, S. XIII–XVII, 7 Abb., 2 Grundrisse, 1 Schnitt

Am 2. Mai 1981 wurde die 1945 stark zerstörte Hauptkirche der Stadt Potsdam, die Nikolaikirche am Alten Markt, errichtet 1830 bis 1835 nach Entwürfen von Karl Friedrich Schinkel und vollendet 1843 bis 1849 unter der Leitung von Ludwig Persius und Friedrich August Stüler, als Gemeindezentrum wiedereröffnet. Damit konnte der bedeutendste Bau Schinkels in Potsdam seiner ursprünglichen Bestimmung wieder zugeführt werden. Das architektonische Bild der Stadt, das heute in großen Teilen von neuen modernen Bauten bestimmt wird, in dem aber auch bedeutende Bereiche mit denkmalwerter Substanz mitwirken, wird durch die wiederaufgebaute Nikolaikirche wirkungsvoll bereichert. Bauhistorische Aspekte der Rekonstruktion werden ausführlich beschrieben.

DK 728.8 69.059.25

Giersberg, H.-J.; Schendel, A.; Wolf, K.-H.

Schloß Charlottenhof und die Römischen Bäder in Potsdam-Sanssouci

Architektur der DDR, Berlin 31 (1982) 10, S. XVIII–XXIII, 14 Abb.

Im Park von Charlottenhof, einem 1826 im Südwesten des Parks von Sanssouci angegliederten, etwa 100 ha großen Gelände, entstanden in engem Zusammenwirken von K. F. Schinkel, L. Persius und P. J. Lenné bau- und gartenkünstlerische Vorhaben von hohem Rang. Die Aufträge zu diesen Werken gingen vielfach vom preußischen Kronprinzen, dem späteren Friedrich Wilhelm IV., aus. Für ihn als Bauherrn gestaltete Schinkel das vorhandene Gutshaus des 18. Jh. um, das als Schloß Charlottenhof bekannt ist.
Noch während des Umbaus des Schlosses Charlottenhof entstanden 1826 erste Pläne für die „Römischen Bäder". Zwischen 1829 und 1840 wurden das Hofgärtnerhaus, das Gehilfenhaus, ein Teepavillon und die Arkadenhalle mit dem anschließenden Baukörper ebenfalls unter Schinkels Leitung ausgeführt. Die Autoren des Beitrages vermitteln außer der interessanten Baugeschichte dieses Komplexes auch einen Einblick in die gegenwärtigen Aspekte der denkmalpflegerischen Aufgaben für diese bedeutenden Bauten.

DK 711.523 719

Grund, I.

Stadtentwicklung und Denkmalpflege in Neubrandenburg

Architektur der DDR, Berlin 31 (1982) 10, S. XXIV–XXIX, 16 Abb.

Die 700 Jahre alte Innenstadt Neubrandenburg wurde im Mai 1945 in wenigen Tagen ein Trümmerfeld. Erhalten blieb mit geringen Beschädigungen lediglich die alte Stadtmauer. Vor den Architekten, Städteplanern und Denkmalpflegern stand die große Aufgabe der Bewahrung und Wiederherstellung der historischen Struktur der Innenstadt und ihrer Bauwerke. Den räumlichen Rahmen gaben als wertvolle Denkmale der Baukunst die erhaltengebliebenen vier backsteingotischen Stadttor-Anlagen, deren Bau im 14. Jh. begonnen wurde. Nach ersten Planungen (z. B. 1946 von Heinrich Tessenow) und deren Überarbeitungen erfolgte 1952 die Grundsteinlegung zum Wiederaufbau der Innenstadt. Bis 1960 war dieser Bereich als Grundgerüst der Stadt im wesentlichen wieder aufgebaut.

DK 631.22 728.8 69.059.25

Glaser, G.

Der Wiederaufbau des Stallhofes in Dresden

Architektur der DDR, Berlin 31 (1982) 10, S. XXXII–XXVI, 14 Abb.

Der Große Hof des Residenzschlosses und der ehemalige Stallhof besaßen für das alte Zentrum Dresdens eine zentrale städtebauliche Bedeutung. Stallgebäude (heute Verkehrsmuseum „Johanneum") und Stallhof verdanken ihre Entstehung dem wachsenden Bedarf des kursächsischen Verwaltungsapparates und des kurfürstlichen Hofes an Verkehrsmitteln. Auf dem Standort der ehemaligen mittelalterlichen Stadtbefestigung entstanden zwischen 1586 und 1588 unter der Leitung von Paul Buchner diese Stadträume. Stallgebäude und Stallhof wurden im Februar 1945 schwer zerstört. Dank der langjährigen Bemühungen von Denkmalpflegern und Kommunalpolitikern wurde dieser Bereich wiederaufgebaut und im Mai 1982 der Öffentlichkeit zu neuer Nutzung übergeben.

Содержание

УДК 719 725.94 69.059.25

Deiters, L.

II **О восстановлении разрушенных во время войны памятников в ГДР**

Architektur der DDR, Берлин 31 (1982) 10, стр. II—УIII, 21 илл.

Благодаря сотрудничеству политических и государственных управлении, ученых, техников, специалистов и общественных деятелей в ГДР проделана большая работа по восстановлению памятников, которые были разрушены во время войны. Восстановленные памятники истории, архитекторы и искусства играют большую роль в жизни населения. Они относятся к достопримечательностям, оцениваемым не только гражданами нашей страны, но и гостями изо всех частей света. В настоящей статье подробно излагаются аспекты, а также обоснованные временем методы и способы реконструкции памятников в ГДР.

УДК 726.54 69.059.25

Goralczyk, P.

XIII **Восстановление церкви «Николай-Кирхе» в городе Потсдаме**

Architektur der DDR, Берлин 31 (1982) 10, стр. XIII—XУII, 7 илл., 2 плана, 1 разрез

2 мая 1981 г. была вновь открыта как центр общины сильно разрушенная в 1945 г. главная церковь города Потсдама. Эта церковь, называемая Николай-Кирхе, на площади «Альтер Маркт» была возведена в 1830—1835 гг. по проектам архитектора Карла Фридриха Шинкеля, а постройка ее была закончена в 1843—1849 гг. под руководством Людвига Персиуса и Фридриха Аугуста Стюлера. Благодаря восстановлению церкви было возможным наиболее известную постройку архитектора Шинкеля в г. Потсдаме передать по первоначальному назначению. Архитектонический облик города, характеризующийся в настоящее время большей частью новыми современными постройками, в котором имеются и существенные территории со строительным фондом, достойным сохранения как памятник, эффективно обогащается восстановленной церквью Николай-Кирхе. Подробно описываются архитектурно-исторические аспекты реконструкции.

УДК 728.8 69.059.25

Giersberg, H.-J.; Schendel, A.; Wolf, K.-H.

XVIII **Замок Шарлоттенхоф и Римские бани в Потсдаме-Сансоси**

Architektur der DDR, Берлин 31 (1982) 10, стр. XУIII—XXIII, 14 илл.

В парке Шарлоттенхоф площадью примерно 100 га, который в 1826 г. был присоединен к парку Сансоси с его юго-западной стороны, осуществлены в тесном сотрудничестве К. Ф. Шинкеля, Л. Персиуса и П. Й. Лэнне примечательные замыслы архитектурно-садового искусства. Неоднократно эти произведения были заказаны прусским наследным принцем, в дальнейшем Фридрихом Вильгельмом IУ. Для него как заказчика К. Ф. Шинкель разработал архитектоническое решение существующего усадебного дома 18 века, известного теперь как замок Шарлоттенхоф. Еще во время перестройки замка Шарлоттенхоф в 1826 г. были созданы первые проекты Римских бань. Тоже под руководством Шинкеля в период 1829—1840 гг. были построены дом придворного садовника, дом дворовых, чайная и зал с аркадами с примыкающим к нему корпусом. Кроме рассмотрения интересной истории архитектуры этого комплекса авторы настоящей статьи дают обзор о настоящих проблемах, связанных с заданиями по охране этих известных построек.

УДК 711.523 719

Grund, I.

XXIV **Развитие города и охрана памятников в г. Нойбранденбург**

Architektur der DDR, Берлин 31 (1982) 10, стр. XXIУ—XXIX, 16 илл.

В мае 1945 г. 700-летняя внутренняя часть города Нойбранденбург превратилась в развалины в течение лишь нескольких дней. За исключением незначительных повреждений сохранилась только городская стена. Перед архитекторами, проектировщиками города и деятелями по охране памятников стояла большая задача сохранения и восстановления исторической структуры внутренней части города и ее сооружений. Пространственное решение определили охраняемые как ценные памятники архитектуры четыре готических сооружений из кирпича с городскими воротами, постройка которых была начата в 14 веке. После первых планировок (например, в 1946 г. план Хайнриха Тессенова) и переработок их в 1952 г. было положено начало восстановлению внутренней части города. До 1962 г. эта часть города была в основном восстановлена. Она является основой для дальнейшего планирования.

УДК 631.22 728.8 69.059.25

Glaser, G.

XXXII **Восстановление «конюшенного двора» в г. Дрездене**

Architektur der DDR, Берлин 31 (1982) 10, стр. XXXII—XXXУI, 14 илл.

Большой двор замка-резиденции и бывший конюшенный двор имели важное градостроительное значение для старой центральной части города Дрездена. Здание конюшни (в настоящее время музей транспорта «Йоханнеум») и конюшенный двор созданы вследствие растущей потребности саксонского управленческого аппарата и кюрфюршеского двора в транспортных средствах. На месте размещения бывшего средневекового городского укрепления в период 1586—1588 гг. под руководством Павла Бухнера созданы эти городские пространства. В феврале 1945 г. здание конюшни и принадлежащий к нему двор были сильно разрушены. Благодаря многолетним работам деятелей по охране памятников и коммунальных политиков эта часть города была восстановлена и в мае 1982 г. передана общественности по новому назначению.

Summary

DK 719 725.94 69.059.25

Deiters, L.

Reconstruction of Monuments Damaged by War in GDR II

Architektur der DDR, Berlin 31 (1982) No. 10, pp. II–VIII, 21 illustrations

Much has been achieved in reconstructing war-stricken monuments throughout the GDR, owing to good cooperation between political institutions, government at all levels, research workers, technicians, skilled labour, and other social forces. Such restored monuments of history building, and art play an important role in the life of the general public. They are part and parcel of GDR experience for both nationals and visitors from all over the world. Time-related methods of architectural conservation and reconstruction of monuments in the GDR are described in some detail together with additional aspects which have to be taken into account.

DK 726.54 69.059.25

Goralczyk, P.

Reconstruction of St. Nicolai's Church in Potsdam XIII

Architektur der DDR, Berlin 31 (1982) No. 10, pp. XIII–XVII, 7 illustrations, 2 floor plans, 1 section

St. Nicolai's Church at Alter Markt (Old Market) in Potsdam was re-opened as a community centre on May 2nd, 1981. Construction had begun, on the basis of designs by Karl Friedrich Schinkel, between 1830 and 1835, and was completed under the supervision of Ludwig Persius and Friedrich August Stüler, between 1843 and 1849. Schinkel's most important architectural creation in Potsdam has thus been restored to its original purpose. This will enrich, no doubt, the architectonic pattern of the city which, today, is largely determined by modern buildings, however, with historic monuments being effectively involved. Extensive reference is made to aspects of building and history in the specific context of this reconstruction project.

DK 728.8 69.059.25

Giersberg, H.-J., A. Schendel, K.-H. Wolf

Charlottenhof Castle and Roman Baths in Potsdam-Sanssouci XVIII

Architektur der DDR, Berlin 31 (1982) No. 10, pp. XVIII–XXIII, 14 illustrations

The Park of Charlottenburg was attached to the south-western tip of the Park of Sanssouci by a project started in 1826. The site is 100 hectare in size. It was completed with treasures of architecture and horticulture by K. F. Schinkel, L. Persius, and P. J. Lenné. Most of the orders were placed by the then Crown Prince of Prussia, later King Friedrich Wilhelm IV. It was him who ordered Schinkel to build an 18th-century character mansion which became known as Charlottenhof Castle.
Preliminary designs for "Roman Baths" were prepared in 1826, during the alteration of Charlottenhof Castle. The Gardener's House, the Attendants' House, a Tea Pavilion, and an Arcade Mall with Building were also completed under Schinkel's supervision. An account is given of interesting details relating to the history of this complex and of some present-day aspects with relevance to conservation of these important structures.

DK 711.523 719

Grund, I.

Urban Development and Architectural Conservation in Neubrandenburg XXIV

Architektur der DDR, Berlin 31 (1982) No. 10, pp. XXIV–XXIX, 16 illustrations

The urban centre of Neubrandenburg, with its historic record of 700 years, was bombed to ruins in May 1945. Only the old town wall survived with slight damage. Restoration of the historic structure of the centre and reconstruction of many traditional buildings proved to be a great challenge to architects, town planners, and conservationists of architecture. The job had to be carried out within an existing physical framework of valuable architectural monuments, four town gates in Gothic brick masonry which had been built in the 14th century and later. Reconstruction of the urban centre was started 1952, following the preparation of preliminary plans (by Heinrich Tessenow, 1946, and others) and subsequent amendments. The centre was largely completed 1960 and actually provided a skeleton for further reconstruction.

DK 631.22 728.8 69.059.25

Glaser, G.

Reconstruction of Stallhof in Dresden XXXII

Architektur der DDR, Berlin 31 (1982) No. 10, pp. XXXII–XXXVI, 14 illustrations

The Grand Court of the Residence Castle and former "Stallhof" were of major importance to the urban structure of the historic centre of Dresden. The stables (now "Johanneum" Transport Museum) and "Stallhof" (Stables Court) were originally built to meet the Saxon Elector's growing demand for means of transport. These structures and spaces were completed under the supervision of Paul Buchner, between 1586 and 1588, on the site of medieval local fortifications. They were severely damaged in February 1945. Reconstruction was successful owing to efforts made jointly over many years by conservationists and local government. The complex was re-opened for the general public in May 1982.

Résumé

DK 719 725.94 69.059.25

Deiters, L.

Reconstruction en RDA de monuments détruits pendant la guerre

Architektur der DDR, Berlin 31 (1982) 10, pages II–VIII, 21 illustrations

Les efforts combinés d'institutions politiques et d'Etat, de savants, techniciens, ouvriers qualifiés et de forces publiques ont permis en RDA d'accomplir de grandes performances à la reconstruction de monuments historiques détruits pendant la guerre. Les monuments publiques jouent un rôle important dans la vie de la population et contribuent beaucoup à l'attrait de notre pays, aussi pour les visiteurs venant du monde entier.
L'article expose de façon détaillée des aspects de la reconstruction de monuments en RDA ainsi que des méthodes et procédés visant leur entretien.

DK 726.54 69.059.25

Goralczyk, P.

Reconstruction de la Nikolaikirche à Potsdam

Architektur der DDR, Berlin 31 (1982) 10, pages XIII–XVII, 7 illustrations, 2 sections horizontales, 1 coupe

Le 2 mai 1981, la Nikolaikirche, église principale de la ville de Potsdam largement détruite en 1945, a pu être remise à sa destination comme centre paroissial. Construite entre 1830 et 1835 d'après des projets de Karl Friedrich Schinkel et achevée entre 1843 et 1849 sous la direction de Ludwig Persius et Friedrich August Stüler, la Nikolaikirche est l'œuvre principale de Schinkel à Potsdam. La silhouette architectonique de la ville marquée aujourd'hui par de nombreuses constructions modernes s'harmonisant avec une importante substance historique s'est enrichie heureusement par la Nikolaikirche reconstruite. Des aspects historiques de la reconstruction sont décrits en détail.

DK 728.8 69.059.25

Giersberg, H.-J.; Schendel, A.; Wolf, K.-H.

Château Charlottenhof et les Bains Romains à Potsdam-Sanssouci

Architektur der DDR, Berlin 31 (1982) 10, pages XVIII–XXIII, 14 illustrations

Le Parc de Charlottenhof, terrain de quelque 100 hectares aménagé en 1826 au Sud-Ouest du Parc de Sanssouci, est riche en œuvres de l'architecture et des arts des jardins, dues à K. F. Schinkel, L. Persius et P. J. Lenné. Le maître d'œuvre de beaucoup de ces projets fut le prince royal prussien, le futur Frédéric Guillaume IV. Ainsi il confia à Schinkel, entre autres, la transformation en château d'une ferme datant du 18e siècle, connue aujourd'hui comme Château Charlottenhof. Encore dans la phase de la construction du Château Charlottenhof, on élabora les premiers projets des Bains Romains. Ainsi furent réalisés, entre 1829 et 1840, les constructions «Hofgärtnerhaus» et «Gehilfenhaus», de plus, un pavillon de thé et les arcades reliées au bâtiment principal – toutes des constructions dues à Schinkel.
Les auteurs de l'article renseignent sur l'histoire intéressante de ce complexe historique et donnent, de plus, un aperçu des problèmes concernant l'entretien de ces monuments importants.

DK 711.523 719

Grund, I.

Développement urbain et entretien de monuments à Neubrandenburg

Architektur der DDR, Berlin 31 (1982) 10, pages XXIV–XXIX, 16 illustrations

En mai 1945, le centre-ville de Neubrandenburg vieux de 700 ans tomba en ruines. Seulement l'enceinte historique, légèrement endommagée, a pu être conservée. Les architectes, urbanistes et spécialistes de l'entretien de monuments se sont vu confrontés avec la tâche difficile de conserver et de rétablir la structure historique du centre-ville et de ses bâtiments. Le cadre naturel fut formé par les installations des quatre portes de la ville conservées (gothique des briques) datant du 14e siècle. Après de premiers projets élaborés, par exemple, par Heinrich Tessenow en 1946, et d'autres projets repensés, la pose de la première pierre pour la reconstruction du centre-ville eut lieu en 1952. Cette zone de la ville de Neubrandenburg fut achevée, pour l'essentiel, en 1960.

DK 631.22 728.8 69.059.25

Glaser, G.

Reconstruction de la «cour de l'écurie» à Dresde

Architektur der DDR, Berlin 31 (1982) 19, pages XXXII–XXXVI, 14 illustrations

La grande cour du château de la Résidence et l'ancienne cour de l'écurie ont joué un rôle urbanistique particulier pour le vieux centre de la ville de Dresde. Le bâtiment de l'écurie (aujourd'hui le Musée des Transports «Johanneum») et la cour de l'écurie ont dû leur existence au besoin sans cesse croissant de la cour électorale et de son appareil administratif en moyens de transport. Sur l'emplacement des anciennes organisations fortifiées datant du Moyen-Age furent réalisés, sous la direction de Paul Buchner, ces espaces urbains. Tant le bâtiment qu'aussi la cour de l'écurie furent largement détruits en février 1945. Grâce aux importants efforts déployés par des experts de l'entretien de monuments et des hommes de politique communale, cette zone a pu être reconstruite et remise en mai 1982 au grand public pour des destinations nouvelles.

Neue Literatur zur Denkmalpflege in der DDR

Literatur zur Denkmalpflege in der DDR hält sich in den Buchhandlungen nicht lange. Sie ist schnell vergriffen, Nachauflagen finden guten Absatz, und auch das internationale Interesse ermutigt Autoren und Verlage, ihre Anstrengungen zur Publizierung von Literatur zur Denkmalpflege und seiner Interpretation zu verstärken, wie es das Denkmalpflegegesetz von 1975 fordert. Gewiß gehört das zweibändige großformatige Werk „Schicksale deutscher Baudenkmale im zweiten Weltkrieg. Eine Dokumentation der Schäden und Totalverluste auf dem Gebiet der Deutschen Demokratischen Republik" (Henschelverlag Berlin 1981, 2. Aufl.) zu den bemerkenswertesten Ergebnissen langjähriger Forschungsarbeit auf diesem Gebiet. Das von namhaften Fachleuten zusammengetragene Tatsachen- und Bildmaterial verdeutlicht, nach Bezirken gegliedert, die großen Verluste, die der von den Hitlerfaschisten angezettelte Krieg auch unter dem Kultur- und Kunstgut angerichtet hat. Es sei ein Anliegen, heißt es im Vorwort, die Erinnerung an die Bauten, die zur Geschichte und zum Bild unserer Städte und Dörfer gehören, wachzuhalten. „Wir wollen uns die historischen Handlungen und die künstlerischen Leistungen, die mit den verlorengegangenen Werken der Architektur verbunden waren, immer wieder vergegenwärtigen können. Wir müssen deshalb Nachrichten, Beschreibungen und Abbildungen über sie sammeln und diese zugänglich machen." Die beiden Bände berichten von den großen Anstrengungen, einen Teil des Verlorengeglaubten zu retten, besonders wertvolle Bauwerke zu sichern und wiederherzustellen. Die Publikation setzt die schon 1965 im Henschelverlag Berlin veröffentlichte Dokumentation „Verlorene Werke der Malerei. In Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945 zerstörte und verschollene Gemälde aus Museen und Galerien" fort, die – wie das neue Werk über die zerstörten Baudenkmale – auch internationale Anerkennung gefunden hat.

Derartige Veröffentlichungen sind Ergebnisse intensiver Zusammenarbeit zahlreicher Kunsthistoriker, Architekten und Restauratoren. So ist es auch bei den von der Abteilung Forschung und Publikation des Instituts für Denkmalpflege bearbeiteten Dehio-Bänden. Zwischen 1905 und 1912 hatte der Kunsthistoriker Georg Dehio (1850 bis 1932) das „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler" veröffentlicht, das unter dem Namen seines Schöpfers international zum Begriff wurde. Seit Jahren wird dieses mehrbändige Werk entsprechend der territorialen Gliederung der DDR und nach neuesten Erkenntnissen der Geschichts- und Kunstgeschichtsforschung bearbeitet.

Vier Bände sind bisher im Akademie-Verlag Berlin erschienen. In ihnen kann man sich über den Denkmalbestand in den sächsischen Bezirken (Dresden, Leipzig, Karl-Marx-Stadt), in den Nordbezirken (Rostock, Schwerin, Neubrandenburg) sowie in den Bezirken Magdeburg und Halle informieren. Für die sächsischen und die Nordbezirke gibt es neben den Textbänden je einen Bildband. Gegenwärtig ist der Band „Berlin, Hauptstadt der DDR" und der Band „Bezirk Potsdam" im Druck. An dem Band „Cottbus und Frankfurt (Oder)" wird gearbeitet.

Vor vier Jahren erschien im Henschelverlag Berlin der erste Band der vom Institut für Denkmalpflege herausgegebenen Reihe „Die Bau- und Kunstdenkmale in der DDR". Vorgestellt wurden in der ersten Publikation architektonisch und kunstgeschichtlich wertvolle Bauten, Plastiken und andere Zeugnisse im Bezirk Potsdam. Im Jahre 1980 folgte der Band über den Bezirk Frankfurt (Oder), und jetzt erschienen ist mit „Neubrandenburg" der dritte Bezirksband. Auch dieses illustrierte topographische Werk knüpft an eine ins 19. Jahrhundert reichende Tradition an, als man begann, Verzeichnisse des Denkmalbestandes einzelner Landesteile zu sammeln und zu veröffentlichen. Für die nächsten Jahre sieht der Forschungs- und Publikationsplan des Instituts für Denkmalpflege Veröffentlichungen über einzelne Denkmalarten vor, so über Denkmale der Produktions- und Verkehrsgeschichte oder – anläßlich des Pückler- bzw. Lenné-Jubiläums (1985 bzw. 1989) – über Denkmale der Garten- und Landschaftsgestaltung.

Zum 500. Geburtstag von Martin Luther (1983) veröffentlicht das Institut für Denkmalpflege im Henschelverlag Berlin ein Buch, in dem unter anderem wichtige Lutherstätten in der DDR vorgestellt und Ergebnisse ihrer Restaurierung erläutert werden.

Neben diesen Darstellungen gibt es Dokumentationen des Denkmalbestandes einzelner Städte und Regionen. Nach den Inventarbänden „Rügen" (1963), „Greifswald" (1973) und „Torgau" (1976) hat das Institut für Denkmalpflege im Jahre 1979 den Band „Die Denkmale der Lutherstadt Wittenberg" (Hermann Böhlaus Nachf., Weimar) herausgebracht, eine Publikation, die gerade auch in bezug auf das Luther-Jubiläum Bedeutung besitzt und wesentlich dazu beiträgt, daß die Restaurierung der Lutherstätten in dieser Stadt wissenschaftlich fundiert und fachgerecht ausgeführt werden kann. Erläutert werden nicht nur Geschichte und Baugeschichte der Stadt sowie des Landkreises Wittenberg, die Entstehung, Entwicklung sowie heutiger Zustand einzelner Geschichtsdenkmale, Denkmale der Kultur-, Produktions- und Verkehrsgeschichte sowie Werke der bildenden Kunst. Es werden darüber hinaus auch Materialien über verlorengegangene Bau- und Kunstdenkmale veröffentlicht, die für das Verständnis der historischen und geistesgeschichtlichen Rolle der Stadt von großem Wert sind.

Ebenfalls im Böhlau-Verlag sind bisher drei Bände in mehreren Auflagen über die Erhaltung, die Pflege, den Wiederaufbau, die Restaurierung und Erschließung von Bau- sowie Kunstdenkmalen in Sachsen, Thüringen und Mecklenburg erschienen. Der erste dieser „Regionalbände" mit dem Titel „Denkmale in Thüringen" kam vor neun Jahren heraus. Er enthält, wie die nachfolgenden Bücher, eine Sammlung von Aufsätzen und Berichten mit Forschungsergebnissen, die bei der Restaurierung von Einzelbauwerken und ganzer Denkmalensembles sowie von Werken der bildenden Kunst und anderer Denkmalarten erzielt wurden.

„Denkmale der Geschichte und Kultur – ihre Erhaltung und Pflege in der Deutschen Demokratischen Republik" ist der Titel eines in zweiter Auflage vorliegenden repräsentativen Bild-Text-Bandes (Henschelverlag, Berlin 1982), in dem Mitarbeiter des Instituts für Denkmalpflege kulturpolitische und denkmalpflegerische Aspekte der Bewahrung des historischen Erbes erläutern und Erfahrungen aus allen Teilen der Republik mitteilen. Im Text enthaltene Denkmalarten, Bebauungspläne, Grundrisse usw. vermitteln einen Eindruck davon, welche Probleme bei der Rekonstruktion und Erschließung historischer Altstadtbereiche zu bewältigen sind. Versehen mit einer Bibliographie wichtiger Veröffentlichungen legt das Buch Zeugnis davon ab, welcher Einsatz notwendig ist, um historisch Gewachsenes mit Neugebautem harmonisch zu verbinden.

Der im Urania-Verlag Leipzig/Jena/Berlin erschienene Band „Gedenkstätten – Arbeiterbewegung, Antifaschistischer Widerstand, Aufbau des Sozialismus" stellt ein Novum in der Geschichtsliteratur der DDR dar. Hier hat Anna Dora Miethe den Versuch unternommen, alle erreichbaren Informationen über Stätten revolutionärer Geschichte in den Städten und Gemeinden zu sammeln und zu publizieren. Der illustrierte Band vermittelt ein außerordentlich vielfältiges Bild des Klassenkampfes und der für die Entwicklung der DDR wichtigen Gedenkstätten, deren Pflege und Erschließung Sache des ganzen Volkes ist. Erst kürzlich brachte das Institut für Denkmalpflege in seiner Schriftenreihe das Heft „Zur Gestaltung und Pflege politischer Gedenkstätten" mit interessanten Hinweisen über die künstlerische Gestaltung, wirkungsvolle Kennzeichnung und Nutzung dieser Geschichtszeugnisse heraus.

Siebzehn Staaten, unter ihnen die DDR, beteiligen sich an dem internationalen Publikationsunternehmen „Corpus Vitrearum Medii Aevi" (CVMA). Das unter dem Patronat der UNESCO und des Comité Internationale d'Histoire de l'Art (Paris) stehende Corpuswerk dokumentiert nach einem einheitlichen Plan die mittelalterlichen Glasmalereien von den Anfängen bis zum 16. Jahrhundert. Der erste CVMA-Band der DDR erschien 1976 im Akademie-Verlag Berlin. Erfaßt sind darin die etwa 350 Scheiben in den Erfurter Ordenskirchen und im Angermuseum. Es folgte 1980 ein weiterer Band über die etwa 1000 Scheiben im Erfurter Dom. Er wird durch einen Ende 1982 erscheinenden umfangreichen Abbildungsband ergänzt. Experten bearbeiten gegenwärtig die Bestände an mittelalterlicher Glasmalerei in Mühlhausen, Halberstadt und Stendal. Im Rahmen des auf mehrere Jahre berechneten CVMA-Programms sollen später die Glasmalerei in Naumburg, Merseburg, Meißen, Havelberg, Salzwedel, Kloster Neuendorf, Werben, Wilsnack und anderen Orten der DDR systematisch aufgenommen werden.

Ergebnisse auf diesem Gebiet wurden 1980 im Rahmen der Ausstellung „Restaurierte Kunstwerke in der DDR" im Alten Museum in Berlin gezeigt. Der dazu erschienene umfangreiche, gut illustrierte Katalog mit gleichem Titel zieht eine Bilanz des auf diesem Gebiet in der DDR Erreichten und schildert die Methoden, die in den Bereichen Tafelmalerei, Plastik, Wandmalerei, Architekturfarbigkeit, Glasfenster, Graphik – Buch, Möbel – Textilien angewandt wurden und werden. Für Restauratoren und Denkmalpfleger bot sich mit der Ausstellung und dem Katalog eine hervorragende Möglichkeit, über ihre Arbeit zu berichten.

Unsere Literaturübersicht kann und will nicht vollständig sein. Zum Thema gehören neben Arbeiten über Gottfried Semper z. B. auch zwei Publikationen des Verlages für Bauwesen, die dem 200. Geburtstag K. F. Schinkels gewidmet sind. In der sehr repräsentativ gestalteten Ausgabe „Karl Friedrich Schinkel – sein Wirken als Architekt", herausgegeben von W. Volk, wird dem Bemühen der Denkmalpflege der DDR um die Erhaltung und Nutzung des Schinkel-Erbes große Bedeutung beigemessen. Im Band „Schinkel 1781 bis 1841", herausgegeben von der Bauakademie der DDR, wird unter anderem auch untersucht, wie K. F. Schinkel seinerzeit selbst für die Begründung einer systematischen Denkmalpflege in Preußen eintrat.

Des weiteren erschienen Bücher über Architektur und Städtebau, in denen natürlich auch Fragen der Denkmalpflege behandelt werden, über einzelne sakrale und profane Bauwerke von besonderer Bedeutung. Bliebe nur hinzuzufügen, daß im Union-Verlag Berlin demnächst ein repräsentativer Band „Kirchliches Kulturerbe in der DDR" erscheint, eine gemeinsame Edition des Instituts für Denkmalpflege mit dem Hauptvorstand der CDU.

Helmut Caspar,
Institut für Denkmalpflege

Informationen

Wir gratulieren den Mitgliedern des Bundes der Architekten der DDR

Ing.-Arch. Hermann Ludwig, Schwerin-Friedrichsthal, 5. November 1932, zum 50. Geburtstag

Architekt Bauingenieur Paul Schönknecht, Stralsund, 5. November 1932, zum 50. Geburtstag

Architekt Bauingenieur Herbert Boos, Berlin, 9. November 1922, zum 60. Geburtstag

Architekt Dipl.-Ing. Ladislaus Goutier, Nordhausen, 9. November 1917, zum 65. Geburtstag

Architekt Dipl.-Ing. Dietrich Karasch, Neubrandenburg, 12. November 1932, zum 50. Geburtstag

Architekt Walter Holzbach, Erfurt, 14. November 1912, zum 70. Geburtstag

Architekt Ingenieur Otto Haucke, Roßleben, 15. November 1922, zum 60. Geburtstag

Architekt Bauingenieur Rudolf Patitz, Dresden, 15. November 1912, zum 70. Geburtstag

Architekt Ingenieur Fritz Kuhnke, Cottbus, 18. November 1932, zum 50. Geburtstag

Architekt Dipl.-Ing. Paul-Friedrich Sager, Rostock, 18. November 1932, zum 50. Geburtstag

Architekt Dipl.-Ing. Günter Thielemann, Berlin, 18. November 1922, zum 60. Geburtstag

Architekt Bauingenieur Franz Schneider, Dresden, 19. November 1912, zum 70. Geburtstag

Gartenarchitekt Walter Funke, Bernstedt, 20. November 1907, zum 75. Geburtstag

Architekt Ernst Winzer, Dresden, 20. November 1932, zum 50. Geburtstag

Architekt Bauingenieur Hans Fröhlich, Rostock, 23. November 1922, zum 60. Geburtstag

Architekt Dipl.-Ing. Horst Gräfe, Rostock, 24. November 1917, zum 65. Geburtstag

Architekt Bauingenieur Alfred Lohrmann, Dresden, 24. November 1922, zum 60. Geburtstag

Architekt Ing. oec. Lieselotte Schmidt, Weimar, 24. November 1932, zum 50. Geburtstag

Architekt Dr.-Ing. Andreas Nestler, Dresden, 26. November 1932, zum 50. Geburtstag

Ing.-Arch. Dieter Friedrich, Karl-Marx-Stadt 29. November 1932, zum 50. Geburtstag

Aus dem Buchangebot des VEB Verlag für Bauwesen empfehlen wir:

Autorenkollektiv

Architekturführer DDR – Bezirk Gera

Herausgeber: Bauakademie der DDR, Institut für Städtebau und Architektur, Institut für Denkmalpflege, Bund der Architekten der DDR
1. Aufl., 160 Seiten, 400 Fotos, 90 Zeichnungen, Broschur, lackiert, 7,20 M

Bogoslovskij

Wärmetechnische Grundlagen der Heizungs-, Lüftungs- und Klimatechnik

Übersetzung aus dem Russischen
1. Aufl., 312 Seiten, 185 Zeichnungen, 43 Tabellen, Leinen/Schutzumschlag, 40,– M

Eichler/Arndt

Bautechnischer Wärme- und Feuchtigkeitsschutz
Wissensspeicher

1. Aufl., 474 Seiten, 93 Fotos, 570 Zeichnungen, 207 Tafeln, Leinen, 78,– M

ARCHITEKTUR DER DDR

XXXI. JAHRGANG
BERLIN
OKTOBER 1982

Die Zeitschrift „Architektur der DDR" erscheint monatlich
Heftpreis 5,– M, Bezugspreis vierteljährlich 15,– M

Redaktion

Zeitschrift „Architektur der DDR", Träger des Ordens „Banner der Arbeit", VEB Verlag für Bauwesen, 1086 Berlin, Französische Straße 13–14, Telefon 2 04 12 67 · 2 04 12 68 · 2 04 12 66 · 2 04 13 14, Lizenznummer: 1145 des Presseamtes beim Vorsitzenden des Ministerrates der Deutschen Demokratischen Republik, Artikelnummer: 5236

Verlag

VEB Verlag für Bauwesen, 1086 Berlin, Französische Straße 13–14, Verlagsdirektor: Dipl.-Ök. Siegfried Seeliger, Telefon 2 04 10, Telegrammadresse: Bauwesenverlag Berlin, Fernschreiber-Nr. 11-22-29 trave Berlin (Bauwesenverlag)

Gesamtherstellung

Druckerei Märkische Volksstimme, 1500 Potsdam, Friedrich-Engels-Straße 24 (I/16/01) Printed in GDR
P 183/82, P 3/30/82, P 3/31/82

Anzeigen

Alleinige Anzeigenverwaltung: VEB Verlag Technik, 1020 Berlin, Oranienburger Straße 13/14, PSF 293, Fernruf 28 70/0. Es gilt die Anzeigenpreisliste lt. Preiskatalog Nr. 286/1
Archit. DDR Berlin 31 (1982) Oktober, 10, S. I–LXIV
ISSN 0323-3413

Herausgeber

Bauakademie der DDR und Bund der Architekten der DDR

Redaktion

Prof. Dr. Gerhard Krenz, Chefredakteur
Dipl.-Ing. Claus Weidner, Stellvertretender Chefredakteur
Detlev Hagen, Redakteur
Ruth Pfestorf, Redaktionelle Mitarbeiterin

Redaktionsbeirat

Prof. Dr.-Ing. e. h. Edmund Collein, Prof. Dipl.-Ing. Werner Dutschke, Dipl.-Ing. Siegbert Fliegel, Prof. Dipl.-Ing. Hans Gericke, Prof. Dr.-Ing. e. h. Hermann Henselmann, Prof. Dipl.-Ing. Gerhard Herholdt, Dipl.-Ing. Felix Hollesch, Dr. sc. techn. Eberhard Just, Oberingenieur Erich Kaufmann, Dipl.-Ing. Hans-Jürgen Kluge, Prof. Dr. Hans Krause, Prof. Dr. Gerhard Krenz, Prof. Dr.-Ing. habil. Hans Lahnert, Prof. Dr.-Ing. Ule Lammert, Prof. Dipl.-Ing. Joachim Näther, Oberingenieur Wolfgang Radke, Prof. Dr.-Ing. habil. Christian Schädlich, Dr.-Ing. Karlheinz Schlesier, Prof. Dipl.-Ing. Werner Schneidratus, Prof. Dr.-Ing. habil. Helmut Trauzettel

Korrespondenten im Ausland

Janos Böhönyey (Budapest), Daniel Kopeljanski (Moskau), Luis Lapidus (Havanna), Methodi Klassanow (Sofia), Zbigniew Pininski (Warschau)

Redaktionsschluß:

Kunstdruckteil: 4. August 1982
Illusdruckteil: 13. August 1982

Fotonachweis

Joachim Fritz, Institut für Denkmalpflege Berlin (11); Gisela Dutschmann, Berlin (1); Johannes Laurentius, Institut für Denkmalpflege Berlin (2); Dieter Möller, Institut für Denkmalpflege Berlin (4); Christa Dhoms, Berlin (1); Staatliche Museen zu Berlin, Photographische Abteilung (13); ADN-ZB/Haseloff (1); Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci (12); Deutsche Fotothek Dresden (6); Hans Wotin, Neubrandenburg (6); Ulrike Rosenmüller, Neubrandenburg (8); Karl Geipl, Institut für Denkmalpflege Halle (1); Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Dresden (9)
ZLB 131/68
ZLB/L 0859/72

3. Umschlagseite: Innenansicht der wiederhergestellten Nikolaikirche in Potsdam
Foto: Joachim Fritz, Institut für Denkmalpflege Berlin

4. Umschlagseite: Außenansicht der wiederhergestellten Nikolaikirche in Potsdam
Foto: Joachim Fritz, Institut für Denkmalpflege Berlin



Index 31 409

